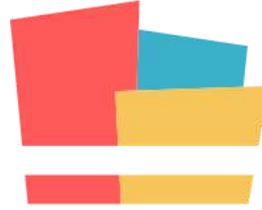




UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
**Información y
Comunicación**

DESENTERRANDO UNA MEMORIA:
ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE *EL POPULAR*

Monografía final de grado orientación audiovisual

Autora: Rocío Nazareth Montanari Martínez

4.769.153-5

Tutora: Isabel Wschebor

RESUMEN

El siguiente trabajo se inscribe en una línea de investigación que busca vincular los campos de la fotografía, la historia y la memoria, a través del análisis específico de un archivo fotográfico. En este marco, mi objetivo principal ha sido conocer el papel de la fotografía como consolidación de un campo de estudio sobre el pasado reciente del Uruguay a través del archivo del diario *El Popular*.

Me propuse estudiar el impacto que tuvo la recuperación del archivo del diario comunista *El Popular* en los debates sobre la memoria histórica del pasado reciente del Uruguay, permitiendo así, contribuir a la memoria de una sociedad.

Para ello, me basé en estudios realizados tanto en Argentina (por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, ARGRA) como en Uruguay (poniendo una mayor atención a las labores realizadas por el Centro de Fotografía de Montevideo, CdF) sobre este tema, cuyo fundamento está en el análisis teórico entre fotografía y memoria, entre fotografía e historia y en la nueva concepción de fotografía como documento. Mi investigación se centra en cómo la primera se ha consolidado como un fuerte campo de estudio para esclarecer los hechos del pasado y poder documentarlos, permitiendo con esto, contribuir a la memoria de una sociedad.

Más específicamente sobre *El Popular*, mis objetivos fueron dar a conocer el impacto que tuvo en los debates sobre la memoria histórica del pasado reciente, y sobre las dos etapas que conforman el antes y el después de su hallazgo.

En primer lugar, este trabajo se propone hacer una reconstrucción del proceso mediante el cual se produjo el hallazgo de este archivo. En este sentido, el archivo en sí mismo configura una memoria fotográfica sobre el pasado, principalmente asociada al Partido Comunista (del cual *El Popular* era el órgano oficial) que había sido escondido y su hallazgo, varias décadas después, permitió que la misma fuera desenterrada y se hiciera visible. En una segunda instancia, esta misma memoria que había quedado enterrada e invisibilizada, se puso de manifiesto y originó nuevos debates o conflictos en la escena pública que implican, al día de hoy, gestionar o administrar diferentes miradas en torno a cómo se difunde o se hace pública, así como el rol que la misma juega en las nuevas miradas sobre el pasado que este archivo fotográfico representó. Por ese motivo, hago referencia a lo largo del trabajo a dos etapas: la primera que consistió en “desenterrar” esta memoria cuando fue encontrada y en segundo lugar el período en el que los diferentes actores tuvieron que administrar su preservación y difusión (período que continúa hasta la fecha) con todos los conflictos que esto acarrea, como por ejemplo, en lo que respecta a los derechos de autor, esto es, conflictos entre los fotógrafos que pertenecieron a *El Popular*, cuyas fotografías también forman parte de este archivo y discusiones que se generan en torno a un archivo que pasa a la órbita pública, así como también las polémicas entorno a las imágenes de la dictadura.

Por último, describir la importancia que ha tenido este archivo para echar luz sobre lo que ha sido una parte fundamental de la historia del Uruguay como lo fue (y sigue siendo) el golpe de Estado y qué repercusiones tuvo a nivel de la prensa y la sociedad.

El caso es interesante para entender la trayectoria de un archivo perdido, los conflictos de cuando se hace público y el hecho de poder utilizarlo para el estudio sobre el pasado reciente del Uruguay. En un sentido más general, es interesante estudiar la relación que existe entre fotografía e historia, cómo la primera se ha consolidado como un fuerte campo de estudio para esclarecer los hechos del pasado y poder documentarlos, permitiendo con esto, contribuir a la memoria de una sociedad.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	6-9
----------------------------------	-----

PRIMERA PARTE:

- Antecedentes y marco teórico.....10-37

SEGUNDA PARTE:

- Presentación de los capítulos.....38

Capítulo 1: Archivo

- Antecedentes del archivo.....39-57
- Hallazgo.....58-61

Capítulo 2: Aporte a la memoria social y crecimiento de la preservación

de la fotografía.....62-68

Capítulo 3: Aporte al campo de los estudios en fotografía.....69-74

Capítulo 4: Administración de la memoria.....75-81

TERCERA PARTE:

- Fotografías del archivo.....82-93

Conclusiones finales.....94-100

Bibliografía.....101-102

Anexos.....103-186

INTRODUCCIÓN

A partir de la visita al Centro de Fotografía de Montevideo que realizamos en el marco del curso Patrimonio Documental, surgió la historia del archivo de *El Popular*, órgano de prensa del partido Comunista, y con ella, la historia del director de fotografía del diario, Aurelio González.

Aurelio se vio obligado a exiliarse del país en 1976, luego de ser perseguido por las Fuerzas Conjuntas. Se llevó con él parte de las fotografías tomadas antes y durante el golpe de Estado de 1973 para denunciar el accionar de la policía y las Fuerzas Armadas, así como también para visibilizar todo lo que sucedía en la calles de aquel Montevideo (huelgas, manifestaciones, toma de los centros de trabajo) y dejó otras escondidas en el edificio Lapidó, ubicado en Av. 18 de Julio y Río Branco, lugar donde funcionaba el diario en aquel momento y que fue posteriormente allanado por la policía, el 9 de julio de 1973.

En 1985 volvió a Uruguay e intentó recuperar los negativos que había escondido pero debido a las obras realizadas en el edificio, que había pasado a ser un parking para autos, no lo logró.

Finalmente, en 2006, en el marco de un homenaje que se le estaba realizando por parte del Centro de Fotografía, gracias a que él nunca se dio por vencido y a una serie de casualidades, logran localizar los cincuenta mil negativos en 35 milímetros escondidos casi treinta años antes.

El caso es interesante para entender la trayectoria de un archivo perdido, los conflictos de cuando se hace público y el hecho de poder utilizarlo para el estudio sobre el pasado reciente del Uruguay. En un sentido más general, es interesante

estudiar la relación que existe entre fotografía e historia, cómo la primera se ha consolidado como un fuerte campo de estudio para esclarecer los hechos del pasado y poder documentarlos, permitiendo con esto, contribuir a la memoria de una sociedad.

La monografía está estructurada en tres partes: la primera consiste en desarrollar los antecedentes y el marco teórico de la investigación. Abarca trabajos de producción académica realizados por algunos autores y autoras que han expuesto sobre los temas abordados dentro de esta investigación, tales como el papel de la fotografía, ya no como simple acompañamiento del texto escrito sino como documento y fuente de información, la relación de ésta con la historia y la memoria, de qué manera influyen la mirada y el bagaje ideológico del fotógrafo a la hora de tomar la fotografía, entre otros.

La segunda parte consiste en la presentación y el desarrollo de cuatro capítulos. Cada capítulo se centra en cada una de las entrevistas realizadas en el marco de esta investigación para el relevamiento de datos y éstas, abarcan al menos uno de los objetivos que me planteé para la misma, ya explicados previamente.

El primer capítulo está centrado en el archivo, donde a través del testimonio de Aurelio González cuento los antecedentes del mismo: cómo se vivieron las primeras horas del golpe de Estado, el momento en que se dio cuenta que debía esconder los negativos, cómo lo llevo a cabo, su posterior persecución por parte de las

Fuerzas Armadas y finalmente, su exilio del país. Por otro lado, la memoria del hallazgo: cómo sucedió y cómo lo vivió él.

El segundo se centra en el aporte a la memoria social que tiene la fotografía y el creciente interés por la preservación de la misma: cómo la memoria de este hallazgo amplifica el estudio del pasado reciente, cómo en estos últimos años se le ha dado una mayor importancia a la preservación (bajo las condiciones necesarias) de la fotografía y a su custodia. Para esto, me basé en entrevistas realizadas a dos miembros del Centro de Fotografía, su director Daniel Sosa y el fotógrafo Gabriel García. Asimismo, ambos fueron testigos del hallazgo del archivo de *El Popular* y me cuentan sobre ello.

El tercero es sobre el aporte al campo de los estudios en fotografía: cómo ésta se ha consolidado como un fuerte campo de estudio para esclarecer los hechos del pasado y poder documentarlos, su papel como fuente para diversas investigaciones y su valorización como documento fundamental para el estudio de diferentes hechos. Para esta etapa, entrevisté al fotoperiodista y docente argentino, ex director de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), Julio Menajovsky, gran referente en lo que refiere al campo de estudios en fotografía.

El cuarto y último capítulo consiste en la administración de la memoria por parte del Centro de Fotografía y los conflictos de derecho de autor por los que está atravesando el archivo al día de hoy, a 15 años de su hallazgo. Para esta etapa también me valgo de las entrevistas realizadas a Daniel y Gabriel.

Por último, en la tercera parte expongo algunas de las fotografías que componen el archivo. Todas ellas pertenecen al libro de coautoría entre el Centro de Fotografía y Aurelio González, *Fui testigo*.

Finalmente, en las conclusiones finales, reflexiono sobre la importancia de la fotografía y sobre la poca repercusión que tuvo este archivo a nivel de la prensa y la sociedad, dejando entrever lo mucho que aún queda por explorar dentro de estos campos de estudio que son la fotografía y los archivos.

PRIMERA PARTE:

Antecedentes y marco teórico

Me parece pertinente comenzar con una breve introducción sobre la fotografía y la importancia de su utilización como herramienta para mostrar y/o contar la historia en un sentido general y en un sentido más particular en tanto material o insumo para el periodismo, así como fuente principal del campo de estudio sobre hechos históricos y su contribución a la memoria de un país. Tomando como punto de partida el análisis de Boris Kossoy en *Fotografía e historia*, donde se propone estudiar las fotografías como medio para conocer la historia y cómo éstas llegan a constituirse en documentos históricos que conllevan múltiples significados. Su trascendencia y valor para dar cuenta sobre los hechos del pasado y consolidar el derecho y el deber de las nuevas generaciones de evaluar el pasado bajo una nueva mirada, desde su propia perspectiva.

El sinfín de imágenes producidas a partir de 1840 sobre los diferentes contextos socio-geográficos, han logrado preservar la memoria de incontables acontecimientos del mundo, de sus escenarios y sus personajes. Estas imágenes se han transformado en documentos tanto para la Historia como para la historia de la fotografía.

Según Kossoy, la fotografía es *“un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones. Contenidos que despiertan sentimientos profundos de afecto, odio y nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimiento e información para otros que los observan*

libres de pasiones, estén próximos o apartados del lugar y de la época en que aquellas imágenes tuvieron su origen". (Kossoy, 2001). Habiendo desaparecido los escenarios, los personajes y los monumentos, en ocasiones, lo que sobrevive son los documentos.

Kossoy es consciente de que a finales del Siglo XX comenzó a existir una mayor concientización por parte de las instituciones acerca de la importancia de la imagen como fuente de información histórica, antropológica, etnográfica, sin embargo, reconoce que aún *"queda mucho por cambiar en términos de mentalidad"*. Y agrega que siempre existió *"cierto prejuicio"* sobre la utilización de la fotografía como fuente para estudiar la historia o realizar investigaciones

Tanto para quienes estudian los diferentes géneros de la historia como para los investigadores de diferentes campos de estudio, las imágenes son documentos indispensables cuyo valor debe ser explotado al máximo y su contenido debería ser entendido como algo más que simples *"ilustraciones al texto"*. La fotografía como fuente para investigar y descubrir hechos del pasado puede ser muy fructífera en tanto se empleen los métodos apropiados para interpretar el momento que esa imagen captó. Asimismo, aquellas investigaciones que utilizan fuentes fotográficas como forma de informar visualmente hechos del pasado, deben hacer uso también de los conocimientos de los fotógrafos que actuaron en cada momento histórico y de las respectivas técnicas fotográficas empleadas por ellos. Kossoy remarca la observación del historiador francés Marc Bloch cuando afirma que *"el pasado es, por definición, un dato que nada puede modificar. Pero el conocimiento del pasado es algo en progreso, que constantemente se transforma y se perfecciona. En esta perspectiva entendemos el estudio de las imágenes como una necesidad, un*

camino más para la elucidación del pasado humano en sus últimos sesenta años”.

(Kossoy, 2001)

El fotógrafo con su accionar actúa como *“filtro cultural”* dado que realiza una selección de la realidad, organizando los detalles que a su entender son relevantes, utilizando al mismo tiempo las herramientas tecnológicas y estéticas disponibles. Asimismo, deja traslucir un componente personal con la carga emocional de su estado de ánimo y de sus propias ideologías que quedan plasmadas en las imágenes. Todo el proceso (desde la elección del momento en que dispara el obturador hasta el momento en que esa imagen se consagra como un ícono que representa una situación determinada) están influenciados por sus capacidades e inteligencia. Aquello que queda registrado en la fotografía lleva la impronta del fotógrafo; es decir, hay una intervención de su propia creatividad e indefectiblemente trasluce la propia concepción del mundo que tiene el fotógrafo. *“La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor”.* (Kossoy, 2001)

Si consideramos a la fotografía como un documento histórico, que nos relata momentos o situaciones del pasado de un país, ésta se torna fundamental para las diversas áreas del conocimiento que hacen a la historia, tales como la antropología, la arqueología, la etnología, la historia social, etc, *“pues representan un medio de conocimiento de la escena pasada y, por lo tanto, una posibilidad de rescate de la memoria visual del hombre y de su entorno sociocultural”.* (Kossoy, 2001)

A través de la fotografía se logra descubrir, analizar e interpretar la historia, consagrándose entonces como un *“instrumento de investigación”*.

Para que la fotografía logre transmitirnos lo más fielmente posible el momento en que fue tomada debe ubicársela en su determinado contexto, lo cual solamente puede hacerse acompañándola de información escrita de diversa índole, ya sea ésta oficial o particular, tales como diarios de la época, libros y las ciencias conexas ya mencionadas. En definitiva, es impensable concebir la imagen como documento histórico sin ir ésta acompañada de información escrita que la complementa.

El autor Boris Kossoy, hace referencia a la importancia para el ser humano de visualizarse en una fotografía, llevándolo a la reflexión de lo que ese momento en particular significó en su vida, revive así la carga emocional de aquel instante y le hace tomar conciencia del paso del tiempo, lo cual denota la importancia de la fotografía en nuestras vidas.

La fotografía refleja fielmente una parte de la realidad que se situó frente a la cámara en un determinado momento. Independientemente del motivo que impulsó al fotógrafo a testimoniar ese momento fotografiándolo, no quedan dudas de que realmente existió. El autor hace referencia a Susan Sontag, quien señala: *“La fotografía puede constituir perfectamente la prueba irrefutable de que cierto evento ocurrió”*. (Kossoy, 2001). No obstante, sería peligroso afirmar que todo lo que se fotografía es verdadero.

La fidelidad de una imagen puede comprobarse comparándola con otras fotografías que retratan el mismo tema o acontecimiento (de la época) ya sean éstas de otros fotógrafos o del mismo. Esta fidelidad está intrínsecamente ligada a su autor, por lo tanto, debemos interiorizarnos sobre su vida, su compromiso social y su obra. En

definitiva es el fotógrafo quien tiene en sus manos la decisión de qué es lo que va a mostrar de lo que está sucediendo frente al objetivo de la cámara.

La visualización de una fotografía abre un sinfín de posibilidades en cuanto a la interpretación que de ella se pueda hacer y esa interpretación va acompañada a su vez del bagaje cultural, social e ideológico del receptor y además la fotografía no es el hecho real sucedido en sí mismo sino una fracción de la realidad, seleccionado y organizado por el fotógrafo.

Otro de los libros utilizados para el proyecto es *Historia reciente. Historia en discusión*, compilado por Álvaro Rico, Doctor en Filosofía, docente e investigador uruguayo. Tomando como punto de partida el análisis de Magdalena Broquetas, Doctora en Historia y Licenciada en Ciencias Históricas, en el capítulo *Fotografía y desaparecidos. Proyecto Álbum de familia* donde habla sobre el vínculo entre fotografía y denuncia, posterior a la dictadura uruguaya, centrándose en las fotografías que exhiben los rostros de las víctimas como herramienta de denuncia de la desaparición forzada de personas.

Desde que la tecnología lo ha permitido, en diversos contextos históricos las fotografías se han utilizado para denunciar las formas de represión de los diferentes regímenes dictatoriales a lo largo del mundo. Broquetas pone como principal ejemplo las fotografías tomadas de los campos de concentración del régimen de la Alemania nazi por fotógrafos de los ejércitos británicos y estadounidenses una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, y cómo la reproducción y distribución de

éstas (utilizadas para diversos fines, ya sean políticos, jurídicos, científicos y/o educativos) han marcado un antes y un después en la historia visual de Occidente.

Broquetas también hace referencia al vínculo entre fotografía y denuncia, posterior a la dictadura uruguaya, centrándose en las fotografías que exhiben los rostros de las víctimas como herramienta de denuncia de la desaparición forzada de personas, utilizadas por los movimientos sociales opositores a las dictaduras del Cono Sur de América Latina e incluso por los propios familiares de las víctimas en las movilizaciones.

En mayo de 1981, en Uruguay, al conmemorarse la Semana Mundial del Detenido-Desaparecido, la organización de Madres de Uruguayos Desaparecidos en Argentina fomentó la realización de una jornada de silencio, oración y ayuno en la parroquia de la Inmaculada Concepción, jornada que fue la primera actividad pública de la organización en Montevideo. Allí, las madres concurren usando escapularios con las fotografías de sus familiares desaparecidos. Tres años más tarde, en el acto del 1° mayo de 1984, los familiares portaron pancartas exhibiendo fotografías de los detenidos desaparecidos por primera vez.

Sin embargo, el uso de las fotografías de los desaparecidos en pancartas no era algo nuevo, en los años ochenta fue un recurso utilizado por las madres argentinas que, como forma de universalizar la protesta, decidieron no incluir los nombres debajo de las fotografías, *“cada rostro simbolizaba a la totalidad de los desaparecidos”*. (Broquetas, 2008). Fue así que la fotografía se consolidó como nuevo material de los movimientos de protesta. *“En estas circunstancias la fotografía adquiría un carácter simbólico como antítesis de la ausencia y,*

simultáneamente, hacía las veces de documento en tanto informaba acerca del aspecto de la persona “desaparecida”. En este sentido debe repararse en la cualidad inherente de la fotografía de conmover a quienes la miran, la cual le otorga un potencial diferente al de otras herramientas de protesta”. (Broquetas, 2008)

Estas imágenes cumplen una “*función de ícono*” y un papel fundamental no solo para brindar información sobre la situación y el aspecto de las personas desaparecidas sino también para demandar justicia para ellas.

De la mano con el capítulo de Broquetas sobre fotografías de los desaparecidos, tuve la oportunidad de conversar con Pablo Porciúncula, quien forma parte del grupo de fotógrafos que llevaron a cabo el proyecto fotográfico *Imágenes del Silencio* en el marco de la 25ª. Marcha del Silencio en el año 2019.

El proyecto consistió en fotografiar a distintos referentes culturales de nuestro país abrazando la foto de un desaparecido. Pablo me habló sobre cómo, en su opinión, la imagen trabaja desde lo emotivo y como en algunos casos ha funcionado mejor que las palabras. Él cree que a partir del proyecto *Imágenes del Silencio* se han abierto preguntas y se han puesto palabras a partir de las imágenes, la gente se ha conmovido con éstas y con el abrazo y, además, ha logrado ponerse en el lugar del otro y hacerse preguntas sobre el tema que tal vez nunca se hicieron o se hubieran hecho antes. Me da el ejemplo de un chico de Paysandú que les envió un video donde les cuenta que desde que está en Montevideo es la primera vez que participó de la marcha y que llegó al tema de los desaparecidos gracias a las imágenes que ellos realizaron. Esto demuestra, en mi opinión, el poder que tiene la imagen, que hizo que un chico que nunca se había involucrado en el tema lo hiciera a través de

una fotografía, “(...) me parece que el discurso de *Imágenes del Silencio* entra por lo visual y termina armandose en palabras”, afirma Pablo.¹



Otro tipo de fotografía que estudia Broquetas es la del álbum familiar de las personas desaparecidas. El motivo de prestar atención a estas fotografías es el de poder dar a entender que si bien las fotos de familia parecerían no tener ningún tipo de valor fuera del ámbito privado en que fueron tomadas, permiten convertirse en una gran fuente de información para conocer aspectos de la vida de los individuos y

¹ Entrevista realizada por mi a Pablo Porciúncula en el marco del presente trabajo (mayo, 2020).

² Fotografía de Aurelio González abrazando el cartel de Otermín Montes de Oca Domeneche, empleado. Proyecto *Imágenes del silencio*. Diciembre de 2009. Recuperado de: https://www.instagram.com/p/B6sv3OAAD7p/?utm_medium=copy_link

de su entorno familiar, a la vez que permite reconocer al desaparecido como *“víctima específica”*, *“esta es la finalidad última de este proyecto en el que, a diferencia de las fotografías de pancarta en las que el tiempo permanece congelado, se sistematizan imágenes que dan idea del paso de los años contribuyendo al mejor conocimiento de un universo que también es plural”*. (Broquetas, 2008)

A través de un proyecto similar sobre la desaparición forzada en Argentina, realizado por Pilar Calveiro, Broquetas toma el concepto de *“víctima específica”*, que refiere a que todo desaparecido, si bien pertenece a un *“colectivo homogéneo”* como ella le llama, no debemos olvidar que también eran personas con su propia historia e individualidad. Este proceso de *“individualización e historización de las vidas de los detenidos-desaparecidos parecería imprescindible para comprender en profundidad lo sucedido en el marco de gobiernos dictatoriales que adoptaron de manera sistemática esta modalidad de represión”*. (Broquetas, 2008). El álbum de familia y el acercamiento a la historia de vida de los detenidos-desaparecidos tienen el propósito de contribuir al estudio del terrorismo de Estado en Uruguay, sin alejarlos por supuesto de su condición de militantes.

Otro de los libros utilizados para este trabajo fue *Fotografía e historia en América Latina*, libro de autoría colectiva entre John Mraz, Ana Mauad (quienes además son coordinadores), Fernando Aguayo, Magdalena Broquetas, Alberto del Castillo, Kevin Coleman, Cora Garmarnik, Andrés Garay, Mariana Muaze y Marcos Felipe de Brum Lopes. El libro contiene una reflexión crítica sobre el papel que juega la fotografía dentro de la historia de América Latina, a la vez que busca afianzar el lugar de la

fotografía dentro de los estudios de la historia contemporánea. Al decir de John Mraz, la obra busca demostrar cómo la historia puede verse en fotografías y como las fotografías pueden hacer a la historia. Me centraré en tres capítulos, el de John Mraz, el de Magdalena Broquetas y el de Cora Garmarnik que son los que más se relacionan con los temas tratados dentro del presente trabajo.

Como práctica social, la fotografía ha rediseñado la forma en que recibimos e intercambiamos información y el modo de entender el mundo. Éstas reflejan nuestra forma de pensar y tienen el poder de conformar las estructuras a través de las cuales percibimos. Sin embargo, cuando estudiosos de las humanidades y ciencias sociales hablan de la fotografía (si es que lo hacen) *“se refieren a ella como una expresión esotérica ubicada en los bordes de lo marginal, más que como una herramienta para entender con mayor profundidad nuestra situación”*. (Mraz, 2016). Esto es así porque se le da mayor importancia y seriedad a temas como la política, la economía, la historia, la sociología, la salud, entre otros, relegando la fotografía al plano cultural de las artes. Para el historiador John Mraz, la *“marginalidad”* de la fotografía se debe a la carencia de instituciones y programas académicos que se dedican a estudiarla, sin dejar de nombrar lugares como el Centro de Fotografía de Montevideo y el Centro de la Imagen de la Ciudad de México, instituciones dedicadas al análisis, la preservación y exhibición de fotografía documental, al igual que países como Brasil y México que han avanzado en la creación de licenciaturas y posgrados para el estudio de la fotografía y su incorporación como fuente de análisis. Mraz expone la creencia colectiva de que todas las disciplinas deberían reconocer *“el giro hacia lo visual”* e integrar la fotografía de manera estricta en sus

estudios. *“La fotografía debería concebirse como uno de los fundamentos de la comprensión actual de nuestro mundo”* (Mraz, 2016).

En el capítulo *Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana*, Mraz vuelve sobre esta idea de lo poco que toman en cuenta los historiadores a la fotografía más allá de *“la fotografía como mera ilustración”*, sin embargo, vuelve a destacar la importancia que para él tienen las fotografías en la actualidad. Hoy en día, la mayoría de la gente aprende historia a través de imágenes (fotografías, películas, televisión, publicidad, revistas) que a la vez les son dadas a través de diversos dispositivos, ya sea la televisión, la computadora o el teléfono celular. A pesar de esto, resalta algo muy interesante, y es que siempre hubo una *“indiferencia mutua”* entre los historiadores y la *“historia visual popular”* como él le llama, por un lado esta evasiva por parte de los historiadores a utilizar imágenes y por el otro, quienes trabajan con imágenes (fotógrafos, cineastas, editores) tampoco toman en cuenta a los historiadores ni a la historia misma a la hora de trabajar en sus proyectos.

Luego aporta dos posibilidades sobre cómo *“historiar las fotografías”*, la primera consiste en *“hacer historia con fotografías”* relacionada con la historia social, son aquellas fotografías que retratan imágenes de la vida cotidiana, las relaciones sociales, las mentalidades y la cultura popular, es decir, vestigios del pasado que sobrevivieron gracias a la capacidad de los fotógrafos de *“funcionar como indicadores de lo-que-ha-sido”* (haciendo referencia a Barthes). La segunda tiene que ver con la historia cultural, si quisiéramos *“descifrar el significado”* de una fotografía (quien la tomó, con qué intención, de qué forma refleja la mentalidad de época en que fue tomada, su estética) hablaríamos de *“historias de la fotografía”*.

Ambos enfoques serían necesarios si quisiéramos realizar un análisis con mayor profundidad; estos, también nos ayudan a diferenciar lo que es la fotografía artística de la fotografía documental/fotoperiodismo, estas últimas aportan mayor información sobre la historia social mientras que las fotografías artísticas aportan generalmente mayor información sobre la historia cultural. De todas formas, Mraz aclara que el enfoque elegido dependerá de las preguntas que quiera responder el historiador al *“interrogar la fotografía”*.

Al preguntarse qué elementos del pasado se conservan en las fotografías, Mraz afirma que una de las cosas que se conserva es la presencia de gente que muchas veces se ve excluida de los textos históricos, poniendo como ejemplo a las mujeres y los niños. Las mujeres, como luego también señala Broquetas en su capítulo, jugaban un papel muy activo en las respectivas luchas junto a los hombres, y es poco lo que se ha escrito sobre ello, tanto en el caso uruguayo sobre el que habla Broquetas como en el caso mexicano que es el que se encarga de analizar Mraz en este capítulo; es así entonces, como las imágenes pueden abrir puertas o despertar preguntas sobre temas que no se han encontrado en documentos de carácter escrito. En marzo de 1915, las mujeres pertenecientes al Primer Regimiento de la Brigada Socialista Mexicana participaron de un desfile militar para mostrar su decisión de defender la Ciudad de México de la re-ocupación por tropas constitucionalistas. Mraz consultó a varios historiadoras e historiadores importantes sobre la Revolución Mexicana y en particular sobre la participación de este grupo de mujeres y sin embargo nadie ha encontrado textos históricos que hablen de este acontecimiento. Mraz utiliza este caso como ejemplo de cómo la fotografía tiene el valor de aportar evidencia de que, más allá de que ningún texto histórico hable de

dicho grupo, efectivamente existió, aunque solo fuera en ese momento y en ese lugar.

Otro tipo de información que brinda la fotografía para aportar a las historias sociales es la representación de la cultura y la vida cotidiana, donde se incluyen aspectos como la comida, la bebida, la vivienda, el transporte y los desastres, todos aspectos que permiten reconstruir la cotidianeidad de los pueblos antiguos.

La fotografía también es un medio para mostrar (y denunciar) condiciones laborales. En el capítulo *La fotografía como fuente de crítica social* del libro *Los usos sociales de la fotografía durante las primeras décadas de su historia* escrito por Cora Gamarnik, la misma menciona el caso de Lewis Hine, fotógrafo estadounidense que fue designado fotógrafo del Comité Nacional sobre Trabajo Infantil. Sus fotografías sobre niños que trabajaban en los molinos de algodón y las minas ayudaron a la prohibición de la mano de obra infantil. Para Gamarnik el verdadero poder de la imagen radica en su objetividad. Su naturaleza documental y el poder de reproducir con exactitud la realidad externa, es lo que hizo que a la fotografía se la valorara como el “*procedimiento imparcial por excelencia*”. (Gamarnik, 2011).

La fotografía también documenta las relaciones sociales, lo cual brinda un aporte sobre las relaciones entre diferentes clases sociales, Mraz ejemplifica esto con una fotografía donde se aprecian pancartas en una manifestación del año 1911 donde los obreros exigen el derecho al descanso dominical. La fotografía también documenta relaciones de género, lo observamos en la fotografía de una protesta de los años treinta donde hay un grupo de mujeres sosteniendo una pancarta que

expresa: *“Estamos en huelga porque cuando reclamamos aumento de salario nos insultan indicándonos el camino de la prostitución”*. (Mraz, 2016)

La fotografía también documenta relaciones de raza, el ejemplo expuesto aquí por Mraz es una fotografía de 1918 donde muestra que el equipo de fútbol de Río Branco de 1918 estaba enteramente compuesto por hombres blancos (ya fueran extranjeros o mexicanos con descendencia europea), sin embargo, el mismo equipo en 1938 estaba enteramente compuesto por mestizos.

En conclusión, hay un sinfín de posibilidades para utilizar la fotografía con el fin de indagar en el mundo social, pero si queremos lograr un análisis más profundo debemos analizar tanto la intención del fotógrafo como la del medio donde aparece la fotografía.

En el capítulo titulado *De íconos a documentos. La fotografía de la Huelga General de Uruguay en 1973*, Magdalena Broquetas expone la importancia que tuvieron las fotografías tomadas previo al golpe de Estado y posteriormente, de la Huelga General de 1973 por *El Popular*, ya que ayudaron a recordar de manera más general la dictadura, la organización popular y movilizaciones de los años previos y la resistencia de la sociedad ante los abusos por parte del Estado. Estas fotografías, afirma Broquetas: *“(...) habían dejado de ser testimonio de un hecho histórico particular para transformarse en monumentos conmemorativos de una lectura heroica de la resistencia popular a la dictadura”*. (Broquetas, 2016)

Propone analizar estas fotografías como documentos históricos y fuentes iconográficas *“procurando captar tanto su información fáctica como su caparazón ideológico”* (Broquetas, 2016) independientemente de su capacidad estética y, se

pregunta sobre el aporte específico de dichas fotografías en relación a otras fuentes disponibles (tanto orales como escritas) para poder comprender la historia del acontecimiento que documentan. Mediante este análisis, intenta demostrar en qué medida contribuyen a una historia de la fotografía y a la construcción de conocimiento histórico sobre el pasado reciente de nuestro país. Para ello, estudia las fotografías de este archivo *“teniendo en cuenta tanto la dimensión técnica que le es inherente como el complejo entramado de intereses y motivaciones que subyace detrás de las imágenes fotográficas (...)”* (Broquetas, 2016) intentando poner de manifiesto qué aporte narrativo ofrecen sobre los hechos que documentan.

Las fotografías de *El Popular* además de ilustrarnos sobre algunas particularidades de los aspectos culturales de los protagonistas (hombres y mujeres de colectivos trabajadores) contribuyen también a conocer los escenarios donde sucedieron las protestas, dando a conocer entre otros aspectos la condición social de esos actores, así como las particularidades de las casas de estudio y de los lugares de trabajo que albergaron las ocupaciones.

Por otra parte, hacen más visible la presencia femenina dentro del movimiento sindical a la par de los hombres, reafirmando su activa participación en la lucha y no solamente en tareas que podrían considerarse estereotipadas (como una prolongación de sus tareas en el hogar).



3



4

³ Ocupación de la Ciudad Vieja por fuerzas de la Marina. 9 de febrero de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁴ Obreras textiles en manifestación. Años 1957-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

En segundo lugar, más allá de lo que se puede apreciar a primera vista en las fotografías, lo que llevó a capturar aquellos acontecimientos, al decir del propio Aurelio, fue dejar testimonio fidedigno de la respuesta social ante el Golpe de Estado, que fue concretamente la Huelga decretada por la CNT. Asimismo, acorde a su propio relato, buscó colaborar con la resistencia teniendo en cuenta que él mismo era un militante, atestiguando la dimensión de la lucha y promoviendo su continuidad.

Estas imágenes permiten también testimoniar la importancia y el lugar que los comunistas le daban al proletariado, entendiendo que esa era la fuerza que tenía que llevar al pueblo a un cambio social profundo. Por otra parte, las imágenes dejan entrever el ideal comunista de que un camino pacífico hacia la revolución era posible; ello se aprecia en la forma en que la clase obrera aparece en las fotografías: desarmados, sin manifestaciones de violencia explícita y con los puños cerrados en alto con aire de triunfadores y una posición optimista, demostrando así que no se consideraban vencidos ante la represión de que eran objeto. Más que retratarlos como héroes, Aurelio pretendió con estas fotografías dignificar su accionar, ya que compartía sus ideales. La mayoría de las fotografías son grupales, lo cual se corresponde con el valor que los militantes le daban a lo colectivo sobre lo individual e incluso al momento de la elección de las técnicas, Aurelio elige el plano picado (plano donde la cámara se coloca apuntando hacia abajo, en un ángulo de aproximadamente 45°) lo cual le permitió obtener una mejor representación de la multitud. Las fotografías de la huelga no solo dan testimonio de la coyuntura del

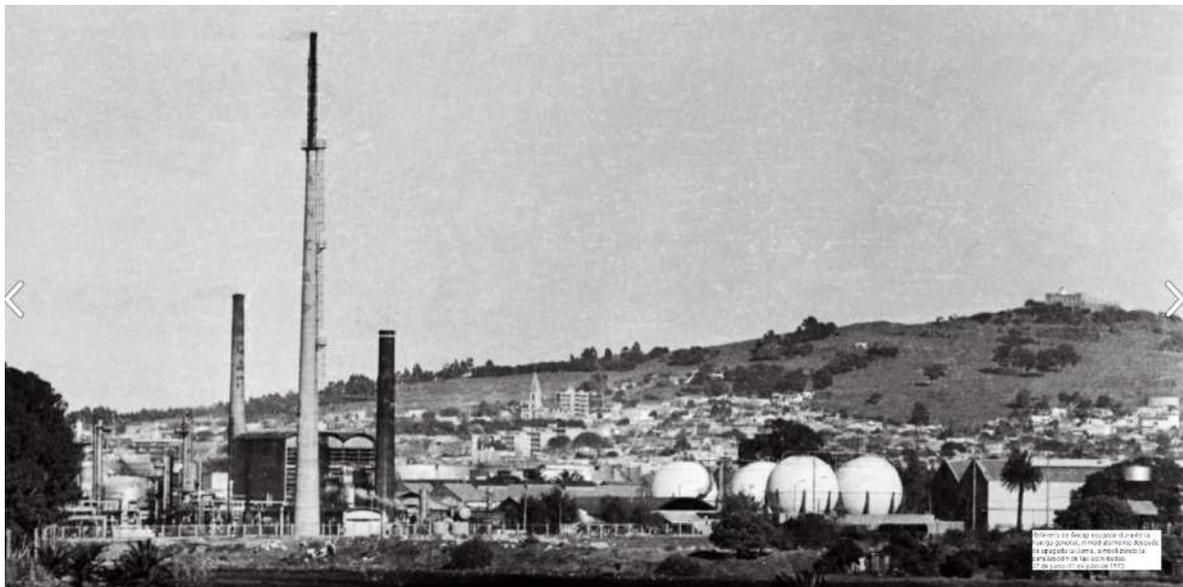
periodismo gráfico marcado por los avances tecnológicos sino que además tienen impreso el sello del compromiso político del fotógrafo.



5

⁵ Manifestación contra el golpe de Estado. Av. 18 de julio y calle Río Branco. 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fuj-testigo>

En contraposición con *El Popular*, la mayoría de las imágenes que divulgaban otros medios de prensa de la época pretendían mostrar cómo la huelga afectaba negativamente al conjunto de la población y no incluían imágenes representativas de la clase obrera y los movimientos sindicales, al tiempo que instaban “*al verdadero trabajador que no perjudicaba al país*” a trabajar (esto con referencia por ejemplo al “sabotaje” que se realizó por parte de los trabajadores de ANCAP al apagar la llama de la refinería de La Teja).



⁶ Refinería de ANCAP ocupada durante la huelga general, inmediatamente después de la apagada de la llama, simbolizando la paralización de las actividades. 27 de junio-11 de julio de 1973.

Por último, en el capítulo *El fotoperiodismo y la guerra de las Malvinas: una batalla simbólica*, Cora Gamarnik habla sobre el conflicto de las Malvinas y de cómo el mismo solo pudo visibilizarse a través de los medios de comunicación (tanto para los argentinos como para los ingleses) “*estos se transformaron de hecho en un espacio exterior de batalla, en tanto las fotografías de prensa fueron una parte de ella*”. (Gamarnik, 2016). Particularmente en Argentina la fotografía cumplió un papel fundamental, ya que los diarios y revistas que se hicieron allí presentes se convirtieron en “*la columna vertebral del apoyo a la “recuperación” de las islas*”, convirtiendo a la fotografía en un protagonista más de los hechos, por esto, se considera que las fotografías de prensa de la Guerra de las Malvinas y más específicamente del 2 de abril de 1982 formaron parte de las “*batallas simbólicas*” que se dieron en aquel momento y se siguen dando hoy, a la hora de reconstruir y recordar el conflicto.

El caso estudiado en este capítulo es el del fotoperiodista Rafael Wollman, quien se encontraba en las Islas el día 2 de abril de 1982 (día que desembarcaron los soldados argentinos en las islas) ya que estaba trabajando en un reportaje sobre la vida de los habitantes de las mismas. El gobernador de la isla aloja a Wollman en la casa de su chofer, alrededor de la cual se encontraba la resistencia inglesa. La primera foto que toma, lo hace desde el interior de ésta, a través de una ventana. Luego de que los soldados argentinos y británicos intercambian palabras y algunos disparos, los soldados ingleses se rinden y comienzan a entregar sus armas para posteriormente ser trasladados por comandos argentinos a un descampado como prisioneros de guerra. Wollman una vez fuera de la residencia comienza a sacar fotografías de lo que está sucediendo (una o dos fotografías de cada situación).

Las dos fotografías que tendrán mayor éxito y se convertirán en “*símbolo de la humillación inglesa en la prensa internacional*” son: una de los ingleses caminando brazos en alto conducidos por el comando argentino Jacinto Batista y la segunda es de los ingleses luego de su rendición, tirados en el suelo mientras los comandos argentinos los rodean con sus armas.



7

⁷ Islas Malvinas, 2 de abril de 1982. Fotógrafo: Rafael Wolmann. Recuperado de: https://issuu.com/cmdf/docs/fotografia_historia-latam/243



8



9

⁸ Islas Malvinas, 2 de abril de 1982. Fotógrafo: Rafael Wolmann. Recuperado de: https://issuu.com/cmdf/docs/fotografia_historia-latam/243

⁹ Islas Malvinas, 2 de abril de 1982. Fotógrafo: Rafael Wolmann. Recuperado de: https://issuu.com/cmdf/docs/fotografia_historia-latam/243

Sin embargo, esta última fotografía es un recorte de la realidad, “*un recorte en un continuum de tiempo*” al decir de Gamarnik y si bien lo que muestra es lo que sucedió en ese momento, la rendición sólo duró unos pocos minutos, y eso lo comprobamos mirando la segunda foto que tomó Wollman donde algunos de los soldados ingleses ya están levantados, sin embargo, esa fotografía nunca salió a la luz. Los pocos minutos de la rendición de los ingleses se congelaron para siempre en la historia, contradiciendo además el resultado de la guerra que culminaría con la victoria de Inglaterra.

La repercusión de la guerra a nivel mundial fue mayor gracias a estas fotografías tomadas en el momento en que ocurrían los acontecimientos. Gamarnik se pregunta si estas fotografías incidieron de alguna forma en el curso de los acontecimientos que ocurrieron posteriormente y si lo hicieron en qué medida.

La hipótesis que plantea para responder a estas preguntas es que las fotografías tomadas por Wollman no fueron inocentes y fueron decisivas en lo que fueron las primeras horas de la guerra sobre la respuesta de Inglaterra, provocando tal humillación al pueblo y gobierno británico que provocó el accionar de los grupos más conservadores de Thatcher¹⁰, quienes las utilizaron como justificativo de que la guerra debía llevarse a cabo, perdiéndose así toda posibilidad de negociación entre Inglaterra y Argentina. En Argentina también se le dieron usos y lecturas a estas imágenes, antagónicas entre sí. Por un lado, para las Fuerzas Conjuntas que lideraban el desembarco argentino, las fotografías no estaban en sus planes, ya que su intención (expresada de forma explícita por la Junta Militar de aquel momento) no

¹⁰ Margaret Thatcher fue la primera ministra mujer del Reino Unido. Su mandato comenzó el 4 de mayo de 1979, la victoria de la Guerra de las Malvinas en 1982 la hizo ganar mayor popularidad, logrando así su reelección en 1983.

era humillar a los ingleses sino realizar una toma pacífica, “*un acto simbólico*” para luego sentarse a negociar, pero tanto las imágenes como su enorme difusión a nivel mundial se les fueron de las manos, “*en ese sentido, estas fotos no ayudaban a sus fines y los hechos así lo corroboraron*”. (Gamarnik, 2016)

Y por el otro lado tenemos al sector militar argentino más nacionalista (que es el que provoca el hecho de poner a los ingleses “*cuero a tierra*”) y a gran parte de la población argentina, para quienes esas imágenes eran “*indudablemente un sueño cumplido y un motivo de orgullo nacional*” (Gamarnik, 2016), incluso hasta el día de hoy lo sigue siendo para muchos militares.

Para Wollman y la agencia ILA (Imagen Latinoamericana) de la cual era miembro fundador, las fotografías supusieron un antes y un después en sus carteras profesionales. Las fotografías poseen un gran poder simbólico y lograron propagarse a nivel mundial, generando gran impacto en todos los actores involucrados.

A modo de cierre, Gamarnik afirma que estas fotografías no solo sirvieron como testimonio y fuente de información, sino que también fueron “*una parte activa en la disputa simbólica por el relato de los acontecimientos*” (Gamarnik, 2016) y que hay que reconocerles que son fotografías que han logrado un protagonismo único dentro de esta historia.

Otro de los libros al que recurrí para el presente trabajo es *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* de Georges Didi-Huberman. En él, Didi-Huberman analiza las imágenes tomadas por miembros del *Sonderkommando*¹¹.

¹¹ “Comando especial” de prisioneros que se ocupaban del exterminio de masas dentro de los campos de concentración.

Dado el perfil de los integrantes del *Sonderkommando*, quienes no podían tener ningún contacto con otros prisioneros del campo, mucho menos con nadie del “*mundo exterior*” y ni siquiera con los miembros de las SS¹² “*no iniciados*”, en algunas ocasiones resguardaban sus memorias bajo tierra donde se encontraban los crematorios de *Auschwitz*. No obstante, ante el miedo de que esos testimonios de sus vivencias desaparecieran o que ellos mismos como testigos pudieran llegar a desaparecer, fue donde surgió la iniciativa de tomar fotografías que dieran testimonio “*del horror específico y de la amplitud de la masacre*” (Didi-Huberman, 2004). A pesar de la amenaza que esa hazaña sin precedentes les podía representar a los miembros del *Sonderkommando*, decidieron que a cualquier costo “*había que darle forma a este inimaginable*”. (Didi-Huberman, 2004)

Por otra parte, como una forma de defenderse del terrorismo psicológico, en cierto punto los prisioneros intentaban romper el aislamiento, lo cual fue clave para concretar la idea de la fotografía como testimonio de los horrores que allí vivían. Sumado a ello, en el año 1944 la Resistencia polaca comenzó a pedir fotos. Finalmente, ese año, la cámara utilizada para tomar las fotografías pudo introducirse en el campo de concentración por parte de un trabajador civil. Las primeras imágenes tomadas se lograron luego de haber dañado a propósito el techo de uno de los crematorios; de esa forma los miembros del equipo fueron enviados a repararlo. Fue así que David Szmulewski pudo montar guardia desde arriba del techo y finalmente entregarle la cámara a un judío griego llamado Alex cuyo apellido

¹² “Las Schutzstaffel (“Escuadras de Protección”) fueron una organización militar, policial, política, penitenciaria y de seguridad al servicio de Adolf Hitler y del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán en la Alemania nazi y después por toda Europa ocupada por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial”. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Schutzstaffel>

se desconoce, quien se encontraba frente a las fosas de incineración. Paradójicamente para que esa “*cámara oscura*” pudiera tomar las imágenes que se pretendían, el fotógrafo debió esconderse en la propia cámara de gas, logrando obtener dos fotografías, la segunda de ellas de mejor calidad.

Tras esconder la cámara (no se sabe a ciencia cierta dónde), aquel “*fotógrafo desconocido*” toma el riesgo de salir del crematorio y se dirige al bosque donde se encuentra con un convoy de mujeres que iban rumbo a la cámara de gas. Dado que la SS custodia ese convoy, no puede sacar la cámara libremente y enfocar apropiadamente, tomando dos imágenes rápidamente. Si bien son borrosas se puede distinguir en una de ellas a un miembro del *Sonderkommando* (a quien se identifica por la gorra que utilizaban) y en el borde de dicha foto se vislumbra la chimenea del crematorio IV. Posteriormente Alex le devuelve la cámara a David Szmulewski que aguardaba sobre el techo en reparación.

Las cuatro fotografías arrancadas a *Auschwitz* por los integrantes del *Sonderkommando* les fueron quitadas también a un mundo que los nazis querían “*sin palabras ni imágenes*”. Un pequeño trozo de película quedó de por vida asociado a la memoria de aquel campo de concentración.

Didi-Huberman expresa que en muchas ocasiones se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si se le pide demasiado (o sea, toda la verdad) nos llevaremos una gran decepción, ya que las imágenes no son más que fracciones de algún instante de algo mucho más grande si lo comparamos con la realidad histórica de lo que realmente sucedió (miles de muertos, el ruido y el calor de los crematorios y los prisioneros “*en la desdicha extrema*”).

Por el contrario, si les pedimos demasiado poco, las dejaríamos excluidas de la historia real y al relegarlas a la categoría del “*simulacro*” las despojaríamos de su especificidad y de su esencia misma.

Por último pero no menos importante, los sucesivos retoques realizados a las fotografías de *Auschwitz* con el propósito de lograr que proporcionaran más información de aquella que nos daban en su estado original, hace parecer como si Alex hubiera podido tomar las fotografías tranquilamente, sin ningún tipo de obstáculos y sin correr el terrible peligro que corrió y opacando así incluso su astucia como miembro de la Resistencia. Si bien la intención de esas alteraciones fue la de preservar el documento, se suprimía de esa manera todos los fenómenos que precedieron y rodearon ese momento. Cuando se cita que una de las fotografías no tiene ninguna “*utilidad histórica*” no estaríamos teniendo en cuenta los enormes esfuerzos emocionales y físicos que hizo el fotógrafo para tomar estas fotografías, que se traslucen en la dificultad para enfocar apropiadamente el objetivo, el tiempo que lo apremiaba, su inexperiencia como fotógrafo, la encandilación provocada por el sol de frente, entre otros sucesos que rodearon aquellos instantes, así como el miedo que debió sentir durante todo el proceso.

El hecho de que esa imagen sea un “*puro gesto, puro acto fotográfico, sin enfoque (así pues, sin orientación, sin arriba y abajo), nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz. Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia*” (Didi-Huberman, 2004).

Las cuatro fotografías de agosto del 44 no cuentan “*toda la verdad*”, son apenas una pequeña muestra, efímeros momentos dentro de un *continuum* que duró cinco años.

No obstante, para quienes las contemplan, constituyen la única verdad de lo realmente acontecido.

Aquel pequeño trozo de película de cuatro fotogramas, se convirtió en la *“representación por excelencia de lo que fue un momento en el mes de agosto del año 1944 en el crematorio V de Auschwitz”* (Didi-Huberman, 2004).

El autor considera a estas imágenes como *“el ojo de la historia”* por su tenacidad de hacer posible la visibilización de aquellos horrores. *“Desde la penumbra de la cámara de gas, Alex sacó a la luz el centro neurálgico de Auschwitz, es decir, la destrucción, con la voluntad de no dejar rastro de ella, de la población judía de Europa”*. (Didi-Huberman, 2004).

SEGUNDA PARTE: Archivo de *El Popular*

CAPÍTULOS

Capítulo 1: Archivo: antecedentes y memoria sobre el hecho del hallazgo.

Capítulo 2: Aporte a la memoria social y crecimiento de la preservación de la fotografía: cómo la memoria de este hallazgo amplifica el estudio del pasado reciente y cómo despertó una mayor conciencia por la preservación fotográfica.

Capítulo 3: Aporte al campo de los estudios en fotografía: su papel como fuente para diversas investigaciones, valorización de la fotografía como documento utilizado para el estudio de diferentes hechos.

Capítulo 4: Administración de la memoria: conflictos de derecho de autor que acarrea el archivo.

CAPÍTULO 1: Archivo

Antecedentes del archivo



Aurelio González trabajaba en una fundición de hierro, un día vinieron a buscarlo del semanario *Justicia* para ofrecerle un puesto de trabajo como fotógrafo del mismo y Aurelio, teniendo una cámara pero sin ser fotógrafo, aceptó. Luego de dos años de haber estado sacando fotografías para *Justicia*, el director del semanario, Enrique Rodríguez, le preguntó si le interesaba formar parte de un nuevo diario que iba a salir, donde necesitaban un fotógrafo, ya que *Justicia* desaparecería . Al igual que antes,

Aurelio aceptó. Ese nuevo diario era *El Popular*, y así fue como Aurelio González llegó a él.¹³

¹³ Fachada del diario *El Popular* en su primera sede de la calle Justicia 1982. Agosto de 1964. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-del-diario-el-popular>

Pasaron los años y Uruguay se fue deteriorando. Pacheco Areco fue presidente de la República desde 1967 hasta 1972 y utilizó durante prácticamente todo su gobierno las Medidas Prontas de Seguridad¹⁴. En 1973 asumió como presidente Juan María Bordaberry y la situación del país se complicó cada vez más.

En la tarde del 26 de junio de 1973, víspera del golpe de Estado, Aurelio decidió concurrir al Palacio Legislativo, ya que sus 16 años de oficio como fotógrafo del diario le habían dado cierta experiencia y eso sumado al tenso clima político que se venía palpitando hacía días en las calles de Montevideo, le hicieron intuir que el Golpe estaba por suceder; se le ocurrió que tal vez ese día sería la última sesión del Senado y le pareció “lamentable pero histórico” poder fotografiarla. Cuando finalmente llegó al Palacio, se dio cuenta de que efectivamente algo estaba por suceder. Según Aurelio, él conoce el Palacio Legislativo mejor que su casa, ya que había estado presente en cada manifestación que allí se había realizado, ya fuera por salario, desalojo, etc. Cuando llegó ese día, enseguida notó que había un movimiento diferente al de las veces anteriores y al que él solía estar acostumbrado; se percibía mucho nerviosismo en el ambiente, funcionarios entraban y salían de sus despachos o iban de la Cámara hacía sus despachos. Aguardó a ver si la Cámara comenzaba a sesionar y cuando finalmente lo hizo, entró. Los discursos que oyó fueron los de Wilson Ferreira Aldunate, Hierro Gambardella y Enrique

¹⁴ “Las Medidas Prontas de Seguridad son disposiciones garantizadas por la Constitución, que ante casos graves e imprevistos de ataque exterior o conmoción interior le confiere al Poder Ejecutivo facultades que permiten mantener el orden institucional. Desde el punto de vista constitucional sólo pueden ser justificadas cuando ese fin no puede ser alcanzado por los medios ordinarios”. Kierszenbaum, L. (2012), “Estado peligroso” y Medidas Prontas de Seguridad: violencia estatal bajo democracia (1945-1968). *Revista Contemporánea* (100). Recuperado de: http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2014/10/Contemporanea03_2012-11-23-webO-05.pdf.

Rodríguez condenando al Golpe que se venía; según Aurelio, estos discursos fueron “vibrantes y emocionantes” pero no lo convencieron. Sacó la foto de esa última sesión y enseguida entendió que debía esconderla, que no iba a ser como cualquier otro suceso al que le sacaba la foto, la llevaba al diario y ésta se publicaba, esta vez sería diferente y él lo sabía.



15

¹⁵ Diario *El Popular* en su segunda sede del Edificio Lapido. Avenida 18 de Julio y Río Branco. Año 1972 (aprox.). Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-del-diario-el-popular>



16

Aprovechó la salida de algunos funcionarios del Palacio para entreverarse con ellos y pasar desapercibido para poder salir. Cuando salió ya era de noche y efectivamente vio que ya estaba lleno de camiones y tanquetas con militares

¹⁶ Fotografías de la última sesión de la Cámara de Senadores, previo al golpe de Estado. 26-27 de junio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

uniformados y con fusiles de asalto. Cuenta que le dieron ganas de fotografiar lo que estaba sucediendo pero enseguida reconoció que sería muy arriesgado ya que si lo descubrían le sacarían la cámara y las fotografías previamente tomadas. Se fue para Villa Muñoz que queda a pocas cuadras del Palacio y aguardó allí hasta que amaneciera, cuando finalmente amaneció, volvió a ir para el lado del Palacio Legislativo y cuando pasó por allí, había una tanqueta arriba de la vereda frente al mismo y soldados por todos lados. Cuenta que en ese momento, al ver a los soldados apuntando hacia el Palacio como si fuera una fortaleza, cuando en realidad es el Palacio de las leyes, todo le pareció un juego de guerra. Tomó las precauciones suficientes para tomar una fotografía, la tomó y retornó hacia el diario.



17

Cuando llegó al diario notó que allí también había más movimiento que el habitual, ya que el trabajo fuerte del diario era en la tarde y ese momento era temprano en la mañana; al consultarle a uno de sus compañeros éste le dijo que estaban ocupando

¹⁷ Tanqueta militar en las afueras del Palacio Legislativo. Mañana del 27 de junio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fuji-testigo>

debido al Golpe de Estado que se había decretado. Seguido de esto, Aurelio decidió ir a hablar con el director del diario Eduardo Viera, para manifestarle que le parecía que lo mejor era que los fotógrafos no ocuparan, sino que se encargaran de salir a las calles a fotografiar lo que estaba sucediendo, sobre todo en los diferentes centros de trabajo: *“(...) porque este es un momento histórico, desgraciadamente histórico, pero es un acontecimiento que no se da todos los días y creo que nosotros los fotógrafos, que siempre la imagen vale más que mil palabras dicen, no se si es así pero hay ese dicho, los fotógrafos tenemos que seguir documentando esto, que no se si va a durar tres días, diez días el golpe o no se cuanto tiempo, pero hay que documentar”*. afirmaba Aurelio.¹⁸ Viera le advirtió que podía ser peligroso pero que de todas formas estaba de acuerdo. Llegada la madrugada Aurelio decidió salir, el primer lugar al que se le ocurrió ir fue la terminal de ómnibus, ya que había notado que el transporte había cesado y supuso que estarían ocupando. Se dirigió hacia allí caminando en *zigzag* para evitar que lo pararan, llevando las dos cámaras fotográficas escondidas debajo del sobretodo que llevaba puesto. De camino hacia la terminal, que en aquel entonces quedaba frente al Cementerio de Buceo, el primer lugar por el que pasó, que le llamó la atención, fue el Hospital Británico, del cual colgaban carteles que decían *“no al Golpe”*, *“ocupado”*, luego se dirigió hacia el Casmu de 8 de Octubre donde había una pintada que decía *“no al fascismo”*, siguió caminando y pasó por un taller metalúrgico que en la puerta tenía un cartel que decía *“ocupado”* junto al poema de Nicolás Guillén *“La muralla”*.

¹⁸ Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).



19



20

¹⁹ Fachada del Casmu. Av. 8 de octubre y calle Abreu. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

²⁰ Hospital de Clínicas ocupado durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Finalmente llegó a la terminal de trolleybuses y al ser todavía de noche, notó que había cierto nerviosismo por parte de la multitud debido a su presencia, así que sacó una de las cámaras y se las mostró, enseguida lo reconocieron y le abrieron las puertas que estaban cerradas con cadenas y candados.



21

Una vez adentro lo avasallaron con preguntas de todo tipo, lo subieron a la caseta del sereno entre todos y Aurelio sin saber cómo había llegado hasta allí arriba procedió a contarles lo que había visto en las últimas horas, lo del Palacio Legislativo y lo de las ocupaciones de los demás centros de trabajo por los que

²¹ Ocupación de la terminal de ómnibus del barrio Buceo durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

había pasado de camino: *“yo les puedo contar algo que vi que realmente me llegó al alma, en un taller metalúrgico había alguien con alma de poeta porque estaba el poema de Guillén donde decía que al sable del coronel hay que cerrarle la muralla, y a la rosa y el clavel hay que abrirlas la muralla, y que a los golpistas hay que cerrarles, les dije eso y la gente me aplaudió, que nunca jamás me habían aplaudido; total que bajé y la gente me abrazaba emocionada (...)”* contaba Aurelio.

22

Luego decidió ir hacia *Cervecerías del Uruguay* ya que conocía a todos los trabajadores y también lo conocían a él. Allí sucedió lo mismo que en la terminal de trolleybuses, fue muy bien recibido, contó lo que estaba sucediendo y siguió su camino hacia el barrio *La Teja*, porque al ser un barrio obrero abundan las fábricas. Llegó primero a la fábrica *La Aurora*, que era una fábrica textil que hacía frazadas, donde afuera había una lona colgada del techo con la frase *“preferimos morir de pie antes que vivir de rodillas”*, frase de Dolores Ibárruri, diputada española a la que llamaban *“La Pasionaria”* que surgió en medio de la Guerra Civil Española. Entró a la fábrica y una vez más contó lo que sucedía fuera, *“la gente, yo creo que quedaba mejor después de anunciarle lo que estaba pasando, que no eran ellos solos que estaban ocupando sino que casi todo lugar de trabajo estaba ocupado”*, contaba Aurelio.²³ Luego pasó por Pinturas Inca, la fábrica de Jabón Bao, el Frigorífico

²² Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).

²³ ídem.

Nacional y a todo esto ya volvía a ser de noche; estuvo prácticamente un día recorriendo las calles de Montevideo a pie, fotografiando las ocupaciones.



24

²⁴Ocupación del Frigorífico Carrasco durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



25

²⁵ Banco de Montevideo ocupado durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



26



27

²⁶ Fábrica metalúrgica Inlasa, ocupada durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/de-los-anos-sesenta-al-golpe-de-estado#>

²⁷ Ocupación de la fábrica textil Sadil durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/de-los-anos-sesenta-al-golpe-de-estado#>

Finalmente regresó al diario emocionado y exaltado, y les contó a todos sus compañeros lo que había vivido en las últimas horas, les dijo *“traigo una idea, yo anoche le decía al compañero Viera que los fotógrafos no teníamos que ocupar, que teníamos que seguir sacando fotos, pero ahora digo más, digo que los fotógrafos no tenemos que ocupar pero también los periodistas, los redactores, la gente de talleres, quien sea, tenemos que formar brigadas y convertirnos en diarios orales; convertirnos en diarios orales porque la CNT no va a llegar a todas partes y nosotros podemos colaborar y aparte los fotógrafos irán con su máquina y algún compañero, digo, lo bueno es hacer brigadas e iremos a distintas fábricas”*.²⁸

Y eso fue lo que hicieron, se formaron brigadas compuestas por un fotógrafo y otro trabajador del diario y salieron a las calles a fotografiar. Un día el director del diario le dijo a Aurelio que ya no iría de fábrica en fábrica porque ahora había pedidos de la gente para que él fuera a determinados lugares, *“me daba hasta vergüenza pensar de que la gente pedía que fuera”* me decía Aurelio.

²⁸ Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).



29

Fueron pasando los días y Aurelio, al ver cómo venía la situación y darse cuenta que la dictadura no terminaría pronto, el 6 de julio de 1973 (tres días antes de que los militares allanaran el diario) le expuso a Eduardo Viera su idea de esconder los negativos fotográficos: *“mirá Eduardo, esto de acá ya no se puede sacar porque nos van a agarrar con todo el material fuera, yo tengo un lugar donde esconderlo aquí dentro porque cuando las Medidas de Pacheco Areco yo siempre las escondía por las dudas que el diario fuera allanado. Pero tengo un lugar difícil de llegar que es el mejor de todos, porque si es difícil llegar allí, es difícil que ellos lleguen”*.³⁰

Aurelio tenía un lugar donde escondía los negativos cuando las Medidas Prontas de Seguridad de Pacheco Areco. En el mismo edificio del diario había un cine que se llamaba Cine York, al estar en el mismo edificio se podía acceder a él desde el diario. Accedía por detrás de la pantalla y allí escondía los negativos, pero entendió

²⁹ Ocupación de la fábrica metalúrgica Nervión durante la huelga general. Al fondo Aurelio González se dirige a los trabajadores. La fotografía fue tomada por su hijo Fernando. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

³⁰ Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).

que para esta ocasión este lugar era poco seguro, era bueno para esconder cosas durante 10 o 15 días pero ahora, la situación ameritaba un lugar más permanente, así que se puso en marcha a buscar otro lugar, y lo encontró.

Dentro del edificio Lapido había un ascensor que no funcionaba, Aurelio accedió al ascensor, le sacó el techo, subió por los cables y se encontró con un pasadizo oscuro que se convirtió en potencial lugar para esconder los negativos, pero siguió buscando y se encontró con otro escondite aún mejor. En el decimotercer piso encontró con una plataforma que tenía un tragaluz con muchos vidrios, y en la esquina de dicha plataforma había una grúa pequeña y oxidada, que al parecer había quedado allí de cuando hicieron el edificio. Con una navaja comenzó a sacar la masilla de alrededor del vidrio del tragaluz, dejando cuatro puntos de masilla para seguir manteniendo el vidrio por si acaso, hizo eso y lo dejó así.

El 9 de julio de 1973, luego de la manifestación, las Fuerzas Armadas arrancaron la puerta principal con una cadena amarrada a un tanque e invadieron el diario. Aurelio tenía consigo las fotografías que había tomado un rato antes en la manifestación y enseguida entendió que había llegado el momento de esconder los negativos. Lo acompañaba su hijo, Fernando, así que primero procedió a ponerlo a salvo. Lo llevó a casa de una vecina con la cual había entablado una amistad. Al principio, ésta no quiso recibirlo pero finalmente Aurelio la convenció de que él no se quedaría sino que su intención era dejarle a su hijo y que ante cualquier inconveniente, éste se hiciera pasar por su nieto. Finalmente la señora accedió y Aurelio volvió al diario a esconder las fotografías. Subió al decimotercer piso, siguió sacando la masilla de alrededor de los vidrios hasta que logró sacarlo, se metió por allí, fue hacia la grúa y

escondió los negativos. Aurelio fue de los pocos miembros de *El Popular* que tras el allanamiento no fue detenido. La gran mayoría de los empleados del diario fueron encarcelados en el Cilindro, además de haber sufrido un simulacro de fusilamiento en la puerta del diario.

La dictadura le permitió al diario seguir saliendo en forma de cooperativa, bajo otro nombre y una estricta vigilancia. Sin embargo, el 30 de noviembre de 1973 fue finalmente clausurado para no volver a abrir más, dejando a todos sus empleados sin trabajo y en listas negras, que no permitieron que otros medios de prensa los contrataran.

En 1975 detienen a Aurelio por primera vez. Irrumpieron en su casa el 14 de agosto y lo llevaron al Departamento 5, en la calle Maldonado, donde estuvo detenido un par de semanas. Un año después vuelven a querer detenerlo, pero en aquella ocasión logró escapar por las azoteas de su apartamento, maniobra que tenía planeada y practicada por si algún día lo venían a buscar pero que la vez anterior no había podido llevar a cabo porque lo tomaron por sorpresa.

Finalmente se fue a México, primer destino de lo que serían 10 años en el exilio. Vivió en México, España y Holanda hasta su regreso a Uruguay en 1985.

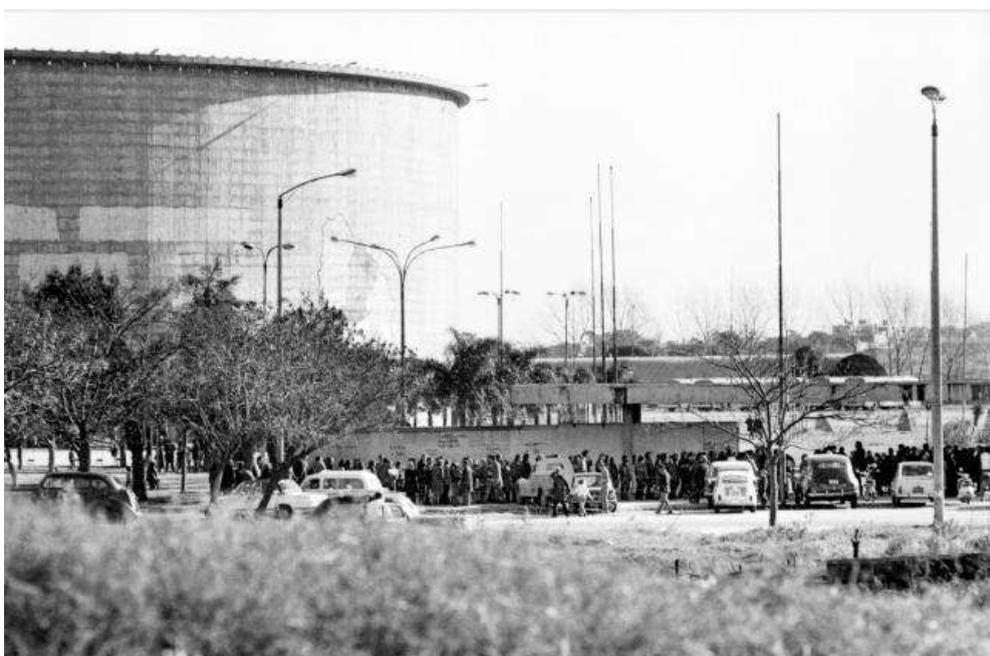


31

³¹ Tanqueta del Ejército luego de la disolución de la manifestación del 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



32



33

³² Sala de redacción del diario *El Popular* luego de ser atacada con bombas de gas. 16-17 de julio de 1973 (aprox.) Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

³³ Filas de personas en el Cilindro Municipal llevando comida y ropa a sus familiares detenidos. 14-15 de julio de 1973 (aprox.). Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/de-los-anos-sesenta-al-golpe-de-estado#>



34

³⁴ Aurelio González denunciando a la dictadura uruguaya. Lisboa. Año 1982. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Hallazgo



En el año 2005, el equipo del Centro de Fotografía contactó a Aurelio para realizar una muestra homenaje en su honor, la primera reacción de Aurelio fue decirles que no, según Aurelio porque las muestras homenaje le recordaban a los

difuntos, sin embargo, luego de un par de conversaciones más, accedió.³⁵

En una de las reuniones entre el CdF y Aurelio en el marco de esta muestra, los visitó el intendente de Montevideo de aquel entonces, Ricardo Ehrlich. Aurelio aprovechó la oportunidad para solicitarle una cita y poder conversar con él, esto despertó la curiosidad de los miembros del CdF que estaban allí presentes y al consultarle de qué quería hablar con el intendente, Aurelio procedió a contarles la historia del archivo fotográfico escondido por él 32 años atrás y que al volver a Uruguay en 1985 ya no había podido dar con su paradero debido a las reformas que había sufrido el edificio donde actualmente funciona un estacionamiento de autos.

Días después de esa conversación, Gabriel García, uno de los fotógrafos del CdF, se reúne con un amigo y colega fotógrafo llamado Pablo Larrosa, a quien le cuenta esta historia que lo había dejado fascinado, a lo que su amigo le responde que justamente su hermano Daniel, quien en aquel entonces era dueño de un quiosco

³⁵ Aurelio González en el edificio Lapidó durante el hallazgo del archivo fotográfico de *El Popular*. Enero de 2006. Fotografía CdF. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-del-diario-el-popular>

en la Ciudad Vieja, conocía a un chico que andaba para todos lados con una bolsa de negativos; sacando cuentas y sumamente curiosos, se contactan con Daniel, el hermano de Pablo para pedirle más información sobre este chico y resulta que éste era el hijo del dueño del estacionamiento del edificio Lapido, y que al parecer habría encontrado los negativos jugando cuando era más pequeño. En ese momento Gabriel comienza a manejar las primeras posibilidades de que efectivamente se tratara del archivo de *El Popular*, lo habla con sus compañeros del CdF (Daniel Sosa, Isabel Wschebor, Magdalena Broquetas, entre otros) y arreglan un encuentro en el quiosco de Daniel, entre Gabriel, Pablo y Quique, el chico de los negativos. Allí acceden a la versión de Quique o “Quiquito” donde les cuenta que de niño él jugaba con sus amigos en el estacionamiento y todas las que fueran falsas paredes las tiraban abajo y así fue que un día se toparon con esos negativos. Gabriel cuenta que en ese encuentro fueron muy frontales y le contaron a Quique sobre la historia del archivo de *El Popular*, advirtiéndole que podría llegar a tratarse del mismo. Quique, que según Gabriel es muy espontáneo, ese mismo día los llevó al estacionamiento y les entregó una bolsa de nylon blanca que contenía rollos de negativos, también les mostró el lugar donde los encontró y donde sabía que había más, era un agujero de ventilación del mismo alto que la altura del techo del garaje que es la conexión con el ducto.

Vuelven al CdF y al mirar los primeros negativos enseguida identifican el sepelio de Liber Arce. Le piden a Aurelio que vaya al Centro, le entregan la bolsa con los negativos y enseguida confirma que efectivamente es el archivo de *El Popular*. Luego de esta primera etapa, comienzan a evaluar las opciones de cómo proceder, sobre todo para sacar el resto de negativos del garaje.

“Quiquito”, que era como le decían a Quique porque su padre se llamaba igual, según Gabriel, nunca tuvo la intención de obtener ningún tipo de beneficio de la situación, ni en lo económico ni en lo personal, siempre tuvo claro que fuera de quien fuera, debía devolver ese archivo a quién perteneciera. La única traba que se interpuso en su camino hacía el rescate del archivo, fue el padre de “Quiquito”, Quique, quien no estuvo de acuerdo en que entraran a su propiedad a sacar los negativos, es por eso que deciden, con asesoramiento jurídico, armar la operación de rescate (que está documentada en *“Al pie del árbol blanco”*³⁶). La misma consistió en ir al parking por la noche e intentar sacar la mayor cantidad de negativos que les fuera posible, fueron Gabriel, su colega Pablo Larrosa, Daniel Larrosa, Aurelio, Quiquito y Juan Álvarez que fue a hacer cámara para lo que luego sería el documental. Fueron preparados con todos los materiales que necesitarían para sacar el resto de los negativos, que si bien muchos estaban sueltos, gran parte de ellos se encontraban en latas. El sistema que utilizaron fueron imanes conectados a una “L” de metal; imanes potentes de disco duro de computadora que iban ensamblados en caños de pvc de sanitaria de diferentes medidas para poder ir ensamblándolos a medida que los iban metiendo dentro del ducto. Finalmente lograron sacar varios rollos sueltos y algunas latas, se tomaron una foto todos juntos y se fueron.

En un intento por rescatar la parte del archivo que había quedado dentro del ducto, Aurelio crea la operación *“Pelo Blanco”*, el nombre surge de que todos los que formaban parte de ella (Aurelio y dos amigos) tenían el pelo blanco. Sin embargo la

³⁶ Documental dirigido por Juan Álvarez Neme, estrenado en el año 2007, que retrata la historia de cómo fueron hallados y rescatados los negativos fotográficos escondidos por Aurelio González.

operación falla porque cuando llegan al lugar el resto del archivo ya había sido retirado por Quique padre, que finalmente lo termina entregando en la oficina del intendente el día de la inauguración de la muestra homenaje.

Finalmente, solo quedaba entrar en contacto con todos los negativos, “(...) *apreciar el proceso físico bastante increíble que sucedió qué es el sellado de las latas por el óxido y el no intercambio de oxígeno con el mundo exterior, entonces, la mayoría de las 84 latas están muy bien adentro*” afirma Gabriel. Más adelante, comenzarían los conflictos de derecho de autor que continúan hasta la actualidad.



37

³⁷ Aurelio González realizando el primer visionado en la oficina de tratamiento documental del Centro de Fotografía. 22 de febrero de 2006. Fotografía CdF. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-del-diario-el-popular#>

CAPÍTULO 2: Aporte a la memoria social y crecimiento de la preservación de la fotografía

Para poder adentrarme en la historia del hallazgo del archivo y el potencial aporte de la fotografía a la memoria social, recurrí al Centro de Fotografía. Entrevisté a Daniel Sosa, director del Centro y a Gabriel García, fotógrafo perteneciente al mismo y una de las principales personas involucradas en dicho hallazgo.

Consultado sobre el papel que puede llegar a jugar la fotografía (en este caso las de este archivo) para poder ilustrar mejor los hechos del pasado, más específicamente en este caso la historia del Pasado Reciente de nuestro país, Daniel afirma, desde su punto de vista, que no se trata tanto de ilustrarlos sino de mostrarlos de otra forma, esto es, para obtener información acerca de una fotografía y sacarle la mayor cantidad de provecho debemos estudiar el contexto en que fue tomada, quién la tomó y qué pretendía o qué buscaba a la hora de hacerlo; de la mano con esto, afirma que hay que tener en cuenta que las fotografías siempre son el punto de vista de alguien y ese alguien siempre viene con un bagaje ideológico o una línea de pensamiento y una forma de trabajo detrás que hay que considerar. Todo esto debe tenerse en cuenta para poder decodificar y entender una fotografía, según Daniel.

Asimismo, habla del documento fotográfico como algo que hemos de tomarlo como una *“ventana al pasado”* y no como un *“punto de vista del pasado”* y afirma que este tipo de documento implica una mayor carga de veracidad/verdad, porque al tomar

una fotografía queda inmortalizado ese acontecimiento tal cual estaba sucediendo al momento del disparo de la cámara.

También afirma que para él, la preservación y circulación de archivos es casi tan importante como estudiar estas temáticas sobre el rol que juega la fotografía a la hora de estudiar los hechos del pasado, ya que sin la preservación no habría nada que podamos investigar o analizar y sin la circulación la gente no tendría acceso a las fotografías y por lo tanto no podrían aprovecharse. Para él, la importancia de las imágenes radica en el uso que se les da; esto es, el hecho de poder miraras, mostrarlas, analizarlas, hacer un libro, realizar una exposición, utilizarlas para diferentes motivos, crea una conexión con las personas y permite que éstas se apropien de dichas imágenes.

Gabriel, por su parte y desde su rol de fotógrafo, echa luz sobre este mundo lleno de imágenes en el que vivimos actualmente; habla del bombardeo constante que recibimos y, sobre la decodificación, afirma que salvo por aquellos que se inclinan por el estudio de la fotografía, ya sea como profesión o como hobby, no nos enseñan a interpretar o a analizar las imágenes. Para él, las imágenes, no solo la fotográfica sino también la imagen en movimiento, tienen *“la capacidad de transmitirnos otro tipo de información”*³⁸ y aquí hace referencia a su propia experiencia con el archivo: cuenta que él escuchó toda su vida sobre la manifestación del 9 de julio, pero al ver las fotografías de dicha manifestación que forman parte del archivo, le impactaron. Según él, esto es porque esas fotografías le

³⁸ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

permitieron ver el hecho del que él tanto había oído hablar de una manera diferente; la fotografía le permitió ver desde un nuevo punto de vista ese hecho histórico y con esto, aclara, no quiere decir que un punto de vista prime sobre el otro; todas son maneras complementarias y válidas de conocer sobre un mismo hecho. Termina afirmando que la fotografía histórica es un “*generador y disparador*”, es un documento, según Gabriel, polisémico, lo cual hace que la gente conecte de diferentes maneras con una misma fotografía y hace que ésta cause diferentes emociones en las personas, y esto es lo que la diferencia de otro tipo de documentos como pueden ser los documentos escritos, por ejemplo. Por último afirma que “*el conocimiento de nuestro pasado visual es otro de los niveles de conocimiento que tenemos que transitar*”.³⁹

Hablando más específicamente del archivo del Popular y sobre si éste tuvo peso para echar luz sobre lo que fue el golpe de Estado en nuestro país, Gabriel piensa que sí, que ayuda a arrojar luz sobre los conflictos sociales que ocurrían en los años 60 que estaban comenzando a gestar lo que luego terminaría en el golpe, “*creo que por quienes eran el diario El Popular y por la forma en la que funcionaban, todo el conflicto social de finales de la década del 60 está súper presente*”⁴⁰, afirma.

Todos los diarios de la época tenían su tendencia política, *El Popular* pertenecía al Partido Comunista y por eso fue llamado “el diario de la clase obrera y del pueblo”, era el único diario que concurría a la toma de las fábricas y de los diferentes centros de trabajo, se hacía presente en las oficinas de los bancos, apoyaba a estudiantes y

³⁹ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

⁴⁰ ídem

profesores, al sector del transporte y portuario; siempre se posicionó del lado de los sectores más vulnerables. Fue el único medio de prensa en sacar un artículo dedicado al 1° de Mayo, Día de los Trabajadores y cada fin de año realizaban una campaña financiera para poder pagar los aguinaldos a sus empleados.



41

Se encargaba de mostrar las diversas manifestaciones que ocurrían tanto en fábricas como en las calles de Montevideo y procuraba exponer las medidas de represión adoptadas por la policía; el mismo Aurelio cuenta en una entrevista a *Leedor*⁴², que para poder sacar fotos de una represión que estaba teniendo lugar en la calle sin ser detenido, se metió al departamento de una vecina y desde la terraza comenzó a tomar fotografías de lo que iba sucediendo. Debido a los flashes de la cámara los policías advirtieron su presencia y fueron a buscarlo. Al otro día de este episodio, la policía negaba haber utilizado armas de fuego durante la represión, sin

⁴¹ Trabajadores del diario El Popular en el acto del 1° de mayo. Años 1957-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁴² Leedor. (Febrero 2017).

embargo, las fotografías publicadas por Aurelio en el diario de ese día demostraban lo contrario y dejaban en evidencia la mentira de los policías, se veía claramente que iban armados. Aquí Aurelio habla sobre el poder de veracidad que tienen las fotografías, “*si estaba en la foto, había pasado*” dijo, la fotografía sirvió como medio para reforzar su palabra. Por todos estos motivos, el diario sufrió múltiples clausuras (al igual que otros diarios y semanarios de izquierda) y sus miembros fueron altamente hostigados y perseguidos por la policía, terminando en lo que fue su clausura definitiva el día 30 de noviembre del año 1973.



43

Sobre esto, Gabriel comenta que debido a este enfoque al que se inclinaba el diario es que radica el valor de sus fotografías. Si consultáramos fotografías sobre el mismo periodo tomadas por otros medios de prensa, que seguro las hay, obtendríamos una mirada más amplia sobre los hechos, “*creo sobre todo en la*

⁴³ Pintadas convocando a un paro general de la prensa en protesta ante la represión sufrida por los reporteros gráficos en diversas movilizaciones. 7 de agosto de 1965 (aprox.). Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

*pluralidad de los archivos*⁴⁴ afirma Gabriel, pero de todas formas el archivo de *El Popular* seguiría teniendo un valor específico debido al enfoque de su mirada, y esa mirada está directamente ligada a la ideología y a la corriente política de todos los que conformaban el diario.

Aurelio, por su parte, afirma que es un archivo único, que las fotografías fueron muy difíciles de sacar y que se jugaba mucho en el proceso.

Para él la fotografía es importante y lo que destaca de este archivo es que son muy pocos los países que pueden contar una historia similar a esta, donde un archivo se escondió, se protegió y luego se recuperó. Gracias a estas fotografías, se han realizado dos documentales: *Al pie del árbol blanco* y *A las cinco en punto*⁴⁵, que fueron posibles gracias a que estas imágenes existieron y a que aún viven algunas de las personas que vivieron en esa época.

Aurelio afirma no ser el protagonista de la historia, sino *“un fotógrafo con una máquina colgada al cuello”*, que iba tras la gente que estaba manifestando u ocupando y sacaba la foto, *“por suerte tuve conciencia de que era importante sacarlas”*. *“Es historia, historia en imágenes, no es una historia hablada, es historia en fotografías, que no es poca cosa. (...)En otros lugares, por la guerra, por lo que sea, o porque no se tomaron las precauciones debidas muchas de esas cosas se perdieron. Yo creo que tienen mucho valor, yo siempre creí que tenían valor, lo que*

⁴⁴ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

⁴⁵ *A las cinco en punto* es un documental uruguayo estrenado en 2004, dirigido por José Pedro Charlo, sobre los quince días de huelga general tras el golpe de Estado en Uruguay del 27 de junio de 1973, que dio comienzo a la dictadura cívico-militar en el país. El título del documental hace referencia a la hora a la que fue convocada la más significativa de las manifestaciones relámpago en apoyo a la huelga -convocada por la Convención Nacional de Trabajadores (actual PIT-CNT) en repudio al golpe- que estaban llevando a cabo obreros y estudiantes. (Wikipedia).

*no creí nunca es que un día se iba a hacer un libro con ellas o se iba a hacer un documental*⁴⁶, afirma. Las fotografías son hechos, son verdades, más aún en aquella época que aún no existía el photoshop. Si está fotografiado es un hecho que existió, esa es la importancia y la fuerza que tiene la fotografía según Aurelio.



47

⁴⁶ Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).

⁴⁷ Caravana de la Esperanza del Frente Amplio. Sobre la escalera se ve a Aurelio González. Noviembre de 1971. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

CAPÍTULO 3: Aporte al campo de los estudios en fotografía

Un referente dentro del campo de los estudios en fotografía es Julio Menajovsky, fotoperiodista y docente de ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina), de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), de la Universidad de Palermo y de la Facultad de Ciencias Sociales Unicen.

Formó parte del movimiento para la recuperación de archivos de ARGRA, que más tarde se convirtió en una escuela (de la cual él mismo fue director) con el propósito de poder financiar las actividades de la asociación y además, brindar la posibilidad de formar a futuros fotógrafos *“imprimiéndoles una mirada, una ética, una concepción sobre nuestro trabajo y también para fortalecer alguna conciencia en relación a cómo relacionarnos con los demás actores de la comunicación: los redactores, los jefes, etc. La poca incidencia que tenían los fotógrafos en la estructura piramidal de poder de un medio, eso siempre hacía que nuestro trabajo siempre fuera secundarizado y subsumido a las decisiones de editoriales que nunca pasaron por garantizar o custodiar el lugar de la imagen”*, afirma Julio.⁴⁸

Su experiencia fue, para el Centro de Fotografía, un muy buen ejemplo en relación a la recuperación de un archivo fotográfico de índole fotoperiodístico. Uno de los objetivos que me planteé para la investigación fue tratar de entender la recuperación de este archivo (*El Popular*) y todo lo que implica el hallazgo de un archivo de estas características, así como también qué papel juega y qué importancia tiene la

⁴⁸ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

fotografía dentro de este tipo de archivos que aportan información sobre la historia de un país. Contacté a Julio porque creí que su experiencia en la recuperación de archivos fotoperiodísticos que refieren al tema memoria sería un gran aporte a la investigación, así como también un buen antecedente de lo que fue el rescate del archivo de *El Popular*.

Para Julio, un archivo es importante porque nos permite restituir la situación de enunciación de una imagen. Una imagen suelta, aislada de su serie o sacada del contexto en que fue producida puede llevarnos a lecturas que son válidas pero no siempre alcanzarán a ser completas o exactas, *“si uno no le aplica las herramientas para poder decodificar aquello que está en la imagen, todos sus saberes, todos sus sentidos permanecerán dormidos y nosotros estaremos ciegos frente a ellos”*.⁴⁹

Entonces, debemos preguntarnos bajo qué circunstancias fue tomada dicha fotografía: ¿por qué estaba el fotógrafo ahí?, ¿estaba cubriendo para un medio?, ¿porque su intuición le dijo que ese día tenía que salir con la cámara?, ¿porque estaba colaborando con la movilización desde un lugar como fotógrafo?, ¿por qué salió aislada esa fotografía y no otras?, todas estas preguntas ayudan a obtener información y conocimiento sobre la situación de enunciación, *“entonces esa imagen ya se convierte en un dato, recupera o refuerza su carácter de documento”*.⁵⁰

La fotografía, según Julio, nos da de la realidad una pequeña parte (de aquello que pasaba en ese momento exacto frente a la cámara, desde el lugar en que se encontraba el fotógrafo y enmarcado por la cámara misma) que no entiende cómo se le atribuye a la fotografía un *“poder”* tan grande como lo es la *“capacidad de*

⁴⁹ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

⁵⁰ Ídem.

verdad, de recorte, de prueba, de testimonio". La fotografía podemos observarla solamente a través de nuestra visión, dejando de lado el resto de nuestros signos cognitivos, ya que carece de sonidos, de olores, de temperatura. Entonces, un historiador no puede apoyarse completamente en el testimonio de una fotografía para crear una hipótesis o confirmar algo, lo que sí tiene es un indicio, pero tampoco puede utilizarlo como un dato ya que los indicios también pueden engañar y guiar en la dirección equivocada, sin embargo, para Julio el indicio algo te dice y puede convertirse en dato a través del desglose de la fotografía, *"por eso la posibilidad de acceder a los archivos ya no es acceder solamente a fotografías sino a cómo fueron hechas, a todos estos modos de lectura que constituyen un elemento de primer nivel o de una singularidad para la reconstrucción o reposición de acontecimientos del pasado que tienen importancia en el presente"*, dice.⁵¹

Para Julio, *"la memoria no es solamente recordar, hacer circular una imagen es darle existencia a un sujeto, es hacerlo presente a ese sujeto que entrará en conexión con todas las disputas y entramados de los significados que se van elaborando socialmente para cada momento, por ejemplo, ¿cómo era vivir en los 70 bajo las dictaduras? gracias a las fotografías podemos ver cómo se vestían, qué coches habían (...)"*⁵², sobre el diario El Popular afirma que es muy importante su aporte en el presente *"porque alguien se hizo una pregunta y ahora puede respondérsela de un modo más amplio que si no contáramos con el acceso a un registro que atesora, como mínimo, apariencias ópticas de lo que tuvo en frente la*

⁵¹ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

⁵² ídem.

*cámara, pero que es posible, a partir de esa experiencia óptica, de esos indicios, armar, reponer, reconfigurar, aspectos del pasado que de otra manera se perderían; ni hablar si estamos hablando de un archivo considerado perdido, que tiene una riqueza y mucho más si uno de sus productores está presente y puede dar cuenta y dar claves, decodificar su organización interna, su configuración, por qué esas imágenes y no otras y algunos aspectos que hacen a la vida de esas fotografías que también se hubieran perdido”.*⁵³

Dentro de esta misma línea, Julio pone como ejemplo el día de la Huelga General cuando Aurelio fue de fábrica en fábrica fotografiando a los trabajadores que habían tomado sus centros de trabajo en señal de rechazo al golpe, para luego ir y mostrar esas fotografías a otros trabajadores que se encontraban en la misma situación. Entonces, mientras la dictadura se encargaba de decir que la Huelga había sido un fracaso, las fotografías de Aurelio eran prueba de que el pueblo estaba dando lucha y también informaban a todos los trabajadores que se encontraban dentro de sus centros de trabajo de lo que realmente estaba sucediendo (no eran los únicos en esa situación, todos los centros de trabajo habían sido tomados por sus trabajadores, algo que también sirvió para darles aliento).

Lo que está frente a mí ahora es lo que estuvo frente al fotógrafo al momento de sacar la fotografía, ésta aporta como mínimo eso. Ahora, si eso que vemos en la fotografía coincide o entra en contradicción con otros documentos, entonces, dice Julio, *“ahí ya empieza el proceso que puede llevar a una verdad más sustentada, tanto porque confirma, tanto porque desmitifica”.*⁵⁴

⁵³ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

⁵⁴ ídem.

Consultado sobre qué papel le parece que juega la fotografía para ilustrar mejor los hechos del pasado, Julio afirma que *"a condición de que podamos leerla, podamos restituir la situación de enunciación lo más aproximado posible, esa fotografía tiene muchas ventajas, una de las primeras es que constituye una economía de esfuerzo enorme por la capacidad de poder condensar sentidos complejos encapsulados en una misma imagen(...)"*.⁵⁵

Y afirma, *"una fotografía es una cartografía donde uno puede indagar sentido, recorrer senderos para encontrar cosas, y reproduce una economía en relación a otros soportes como el texto, por ejemplo. Claro que cada uno atiende a distintas necesidades y posibilidades, el texto puede llegar a reducir mucho más las indeterminaciones porque es una tecnología más precisa, por ahí la de la palabra (bien utilizada estamos hablando) y la fotografía tiene una limitación que es que no se basta por sí misma, la fotografía siempre necesita de algo que le venga de afuera para confirmarla, para completar su sentido, sino es una indeterminación absoluta. La segunda posibilidad es su alto valor de pregnancia, quien contempla una fotografía y puede apropiarse de su sentido, esa fotografía va a retenerse de un modo que por ahí otros textos se diluyen de otra manera. Cada uno tiene una iconografía personal pero también hay iconografías comunitarias y que definen la identidad de grupos y de comunidades, los archivos y las posibilidades de poder apropiarse colectivamente al sentido de algunas imágenes también construye la identidad colectiva, y en ese sentido la fotografía juega un papel muy activo.*

No hay operación ideológica, religiosa, política, cultural que no haya acudido a las imágenes para instituirse como tales, así que en nuestra contemporaneidad que nos

⁵⁵ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

*toca, la fotografías que nos dan cuenta del pasado ayudan, permiten, habilitan la iconografía de la cual nos servimos todo el tiempo para saber quienes somos, entonces, qué ingresemos a esa iconografía es fundamental”.*⁵⁶

Para finalizar, Julio plantea algo que me parece muy interesante, si hubiera habido fotografías (de la época de la dictadura) de los allanamientos, de policías llevándose gente vendada, policías metiendo gente dentro de un auto, de gente engrillada en un sótano o siendo tirada al mar, esas personas no serían desaparecidos, serían muertos, serían torturados, en palabras de Julio *“la misma palabra desaparecido es producto de una imposibilidad de su representación (...)”*.⁵⁷

La forma que encontró nuestra sociedad (la mayoría de las sociedades latinoamericanas) de representar a aquellas personas desaparecidas fue a través de la imagen. Las madres, las abuelas, los familiares, los compañeros de los desaparecidos les dieron identidad a través de la imagen. En esa imagen fueron capaces de depositar la falta de identidad en una identidad construida *“una imagen construida socialmente para salvar la ausencia de una imagen efectiva; para eso sirven las imágenes y para esto están los archivos culturales, o para eso podrían estar”*.⁵⁸

⁵⁶ Entrevista realizada por mi a Julio Menajovsky en el marco de la presente investigación (mayo, 2020).

⁵⁷ ídem.

⁵⁸ ídem.

CAPÍTULO 4: Administración de la memoria

En cuanto a los conflictos con los derechos de autor que se han generado entorno a la administración de este archivo, Daniel cuenta que lo que sucedió fue que luego de un tiempo del hallazgo, comenzaron las discusiones con Aurelio debido a que éste no comprendía que el archivo no era personal y pasa a explicar que cuando alguien trabaja en relación de dependencia dentro de cualquier medio que produce fotografías, estas fotografías pertenecen al medio, a la institución, no al fotógrafo que las toma. El derecho de autor sí es de quien toma las fotografías, no así el derecho de explotación. Esto fue algo que, según Daniel y Gabriel, Aurelio nunca terminó de comprender y que paulatinamente comenzó a desgastar la relación entre él y el Centro de Fotografía.

La discusión que siempre estuvo presente fue sobre los usos del archivo. El uso del archivo estaba restringido a no generar ningún tipo de explotación comercial ni para el CdF ni para Aurelio, ya que el archivo no pertenecía ni a uno ni a otro. Esta discusión, junto a la visibilidad que le estaban dando al archivo, le estaba generando a Aurelio beneficios personales y con el tiempo, cuenta Daniel, se enteraron que todos los que habían sido miembros de *El Popular* estaban muy enojados con toda la situación, pensando que el CdF formaba parte de todo eso, “*pero eso fue error nuestro de no estar atentos a la jugada entera*”, afirma Daniel.⁵⁹

En medio de estas discusiones y con la relación cada vez más deteriorada, Daniel cuenta que se acercaron a él “*muy tímidamente*” los ex trabajadores del Popular y le pidieron una reunión para hablar sobre una fundación que querían crear y para la

⁵⁹ Entrevista realizada por mi a Daniel Sosa en el marco de la presente investigación (junio, 2019).

cual querían usar el archivo. Es en ese momento que se da cuenta que todas esas personas creían que los del CdF eran “pro” propiedad de Aurelio, y si bien eso no permitió volver para atrás en el tiempo, si permitió que se aclararan muchas cosas, entre ellas, que para todos ellos la importancia radica en “*dejar un legado hacia el futuro de lo que fue El Popular*”, afirma Daniel.⁶⁰

Por su parte, Gabriel cuenta que para ellos el archivo siempre fue de *El Popular* y las fotografías del grupo de fotógrafos que trabajó para el diario el tiempo que éste estuvo en funcionamiento. Al igual que Daniel, explica que los contenidos siempre tienen un autor y un productor, el autor es el fotógrafo y el productor es el medio de comunicación, en este caso *El Popular*.

Hay un tema, que según Gabriel nunca se terminó de aclarar (y es una autocrítica que le hace al CdF) y es que el archivo nunca fue una donación formal por parte de nadie, lo cual provocó que siempre estuviera legalmente en un “*limbo jurídico*”.

Todo esto desemboca en la situación que están hoy en día: hay una demanda entre Aurelio González y el Partido Comunista por la propiedad del archivo, son las dos partes que reivindican los derechos. El Partido Comunista como productor junto a la organización de ex trabajadores del diario, para quienes el archivo pertenece a *El Popular*, a todos los fotógrafos y trabajadores del diario y por lo tanto es del partido, como productor y por otro lado, Aurelio reclama la titularidad de todo.

Mientras todo esto sucede, el archivo se encuentra depositado en el CdF; cuando se inició todo este proceso jurídico, la jueza visitó el Centro e hizo una inspección ocular en la cámara de conservación para visualizar el archivo y asegurarse que

⁶⁰ Entrevista realizada por mi a Daniel Sosa en el marco de la presente investigación (junio, 2019).

estuviera custodiado en las condiciones adecuadas, con el fin de decidir si la justicia debía mantenerlo en custodia hasta que se resolviera el tema. La jueza entendió que el archivo se encontraba en el lugar apropiado y no corría ningún tipo de riesgos, por ello dictaminó que permaneciera bajo la custodia del Centro hasta que todo se resolviera.

Gabriel se lamenta sobre toda esta situación y explica que es porque han llegado a una situación que va en contra de todo lo que todos siempre quisieron para este archivo: que las fotos fueran de la gente, que vuelvan a la gente, que se las puedan apropiar y usar para lo que sea que las necesiten, todo lo que tiene que ver y lo que debería poder pasar con un archivo público, que a la vez es el *“deber ser”* del CdF como custodios de archivos públicos. Debido a toda esta situación jurídica se condena al archivo a estar encerrado dentro de la cámara de conservación, no permitiendo el uso de la inmensidad de imágenes que lo conforman, y por supuesto, esto tampoco permite la circulación o distribución de dichas imágenes, así como también ha tenido que detenerse el proceso de digitalización de las mismas por parte del Centro. Solo resta esperar *“los tiempos de la justicia”* y mantenerse al margen de la disputa por los derechos, ya que el Centro por el único motivo que se encuentra involucrado en toda esta situación es por el hecho de que el archivo se encuentra bajo su cuidado, *“lo que diga la justicia va a ser lo que hay que hacer, si ese archivo hay que devolverlo o entregarlo a quien la justicia crea que es su legítimo titular lo haremos sin ningún problema”*, afirma Gabriel.⁶¹

⁶¹ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

Aurelio por su parte, afirma que *“hubo todo una maniobra desleal”*⁶² y que las fotografías están *“secuestradas”*.⁶³

Explica que él nunca dijo que el archivo fuera suyo, pero sí muchas de las fotografías que forman parte de él y por ese motivo le corresponde figurar como autor de las mismas.

Cuando las imágenes fueron recuperadas, quedaron en el CdF con *“un compromiso”* de escanearlas, han pasado 16 años y solo han sido escaneadas alrededor de 3.500 imágenes de las casi 48 mil que conforman el archivo. Lo que más le molesta a Aurelio de esta situación, es que al no haber sido escaneadas, el público sigue sin tener acceso a ellas.

Por otro lado, según Aurelio, él es quien vivió esa época, es el único que conoce la historia detrás de cada fotografía tomada ya que él fue quien las tomó y si bien en algún momento el CdF le pedía autorización para hacer uso de las fotografías, luego dejaron de hacerlo. Esto lo entristece porque afirma que a su trabajo siempre fue con alegría y cuando le tocó ir a lugares complicados a tomar fotografías nunca lo hizo de mala gana, su vida ha sido esa, *“es como sacarme algo, como sacarme un hijo”*.⁶⁴

Sobre la difusión y acceso de las imágenes en la instancia posterior al hallazgo del archivo y antes que comenzaran estos problemas entorno a los derechos, Gabriel nos cuenta brevemente como fue.

⁶² Entrevista realizada por mi a Aurelio González en el marco de la presente investigación (octubre, 2020).

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Ídem.

Llegaron a digitalizar alrededor de 5.000 imágenes y relata brevemente cómo fue esa primera instancia de organización para poder proceder a su correcta preservación. Lo primero que se hizo a nivel de conservación y control documental fue un inventariado de las fotografías, luego se realizó una limpieza mecánica de los negativos, se les colocó una guarda y se codificó cada una de las tiras con un número de inventario para finalmente hacer el relevamiento correspondiente de todas esas imágenes, que son alrededor de 40 mil, 45 mil. Con cada tira numerada se sabe a qué lata pertenecía. Con las latas hicieron lo mismo, se codificaron arbitrariamente a medida que las iba sacando de adentro de las bolsas. Posteriormente, a nivel de descripción se realizó una ficha de descripción del fondo con información aportada por Aurelio sobre el contenido de las imágenes, fue escribiendo notas a medida que iba visualizando el contenido. Luego se hizo lo mismo con información aportada por investigadores en historia que se encargaron de realizar una descripción más profunda, valiéndose de los diarios de *El Popular* como fuente y afirma que *“se definió hacerlo no por fotograma o por unidad documental simple, sino que decidimos trabajar por grupo, por fotoreportaje le llamamos, un poco basados en la dinámica de los fotógrafos de prensa que bueno van, hacen una nota, esa nota tiene una longitud de un fotograma, un rollo, dos rollos, después siguen, hacen otra nota, entonces en un rollo puedes encontrar varias cosas distintas. Lo que se hizo fue identificar en dónde están esos cortes y bueno del 15 al 23 es una reunión en no se donde, el 24 es un partido de fútbol de no se que, entonces se describió cada uno de esos conjuntos. Eso está todo referenciado en una base y en base un poco a un criterio mixto, un poco desde el área fotografía y desde el área de investigación del CdF se fue haciendo un corte, una selección*

sobre ese material que terminó en la digitalización de unas 5 mil, eso como a nivel del procesado organizado del archivo”.⁶⁵

A partir de todo esto se realizaron diferentes muestras con diversos cortes, la muestra homenaje a Aurelio con la que comenzó todo fue la primera de muchas, luego se hicieron muestras a lo largo de todo el país y en el exterior, como Francia y España, se realizó el documental *Al pie del árbol blanco*, realizado por Juan Álvarez Neme, co-producida por la Intendencia de Montevideo y el Centro de Fotografía que fue presentado en el Festival de Río de Cinema de Río de Janeiro en el año 2007, que presentaba aquel año el tema de los archivos.

Por último, la edición del libro *Fui testigo*, que contiene imágenes del archivo acompañadas por comentarios de Aurelio. Originalmente el CdF tenía la intención de hacer dos libros con dos cortes diferentes sobre el mismo archivo, uno desde el punto de vista de Aurelio con una perspectiva más subjetiva y otro desde el punto de vista del Centro, que abarcara la metodología, la historia, la fotografía, etc., que nunca llegó a realizarse. *Fui testigo* es el corte de Aurelio, libro que logró un gran éxito editorial agotándose rápidamente en lo que fue un tiraje inicial de al menos dos mil ejemplares que se vendían a un precio no mucho mayor que el costo, ya que la política editorial del CdF es que los libros que producen no son para lucrar, sino para poder acercar las fotografías a una mayor cantidad de personas.

A todas estas formas de difusión luego se sumaron iniciativas de otras personas: utilización de las fotografías para diversas actividades como escenografías de obras de teatro, prensa, libros, investigaciones, entrevistas, documentales, todo esto

⁶⁵ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

también vinculado a lo que Gabriel ya mencionó anteriormente sobre la importancia de este archivo en particular. No es que no existan imágenes sobre el período del golpe de Estado pertenecientes a otros medios de prensa, pero según Gabriel “*éstas tuvieron una circulación de alguna manera mayor*”.⁶⁶

⁶⁶ Entrevista realizada por mi a Gabriel García en el marco de la presente investigación (noviembre, 2019).

TERCERA PARTE: Fotografías del archivo

A continuación, algunas de las fotografías digitalizadas por el Centro de Fotografía que componen el archivo. Para darles un orden dentro del trabajo decidí hacer una pequeña clasificación, ésta consiste en: fotografías pertenecientes a los años previos al golpe de Estado, que muestran el creciente clima de tensión que se vivía en las calles de Montevideo, fotografías de la huelga general (la toma de los lugares de trabajo, las inmediaciones del Palacio Legislativo una vez decretado el golpe de Estado), fotografías de la manifestación del 9 de julio y la enorme represión ocurrida ese día por parte del ejército y la policía, fotografías que muestran el importante papel que cumplieron las mujeres en la lucha y las movilizaciones, a la par de los hombres y por último pero no menos importante, el rol fundamental que tuvieron los estudiantes en la lucha y las manifestaciones.

Coyuntura previa al golpe de Estado



67



68

⁶⁷ Av. 18 de julio. Década de 1960. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁶⁸ Represión durante la despedida del embajador de Cuba en Uruguay, expulsado luego de la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países. Aeropuerto de Carrasco. Setiembre de 1964. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



69



70

⁶⁹ Detención de un empleado bancario durante una manifestación. Década de 1960. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁷⁰ Efectivos militares en los alrededores del Palacio Legislativo durante la aplicación de Medidas Prontas de Seguridad. Años 1968-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Huelga general



71



72

⁷¹ Pasacalle frente a la Fábrica Sadil durante la huelga general. Calle Veracerto. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁷² Militares desplegados en el marco de huelga general. Al fondo el Palacio de la Luz y la Central Térmica José Batlle y Ordóñez. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



73



74

⁷³ A la izquierda el Coronel Néstor Borletini, junto a otros jefes del Ejército y la Policía, dirigiéndose a la fábrica Funsá, ocupada por sus trabajadores durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁷⁴ Fábrica de Funsá ocupada durante la huelga general. 27 de junio-11 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Manifestación del 9 de julio



75



76

⁷⁵ Manifestación contra el golpe de Estado. Av. 18 de julio. 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁷⁶ Manifestación contra el golpe de Estado. Av. 18 de julio. 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



⁷⁷ La policía recorre la Av. 18 de julio luego de disolver la manifestación contra el golpe de Estado. 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁷⁸ Manifestantes huyen de los gases arrojados por la policía. Av. 18 de julio. 9 de julio de 1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Presencia de la mujer en la lucha



79



80

⁷⁹ Manifestación del Comité Nacional Femenino del Frente de Izquierda de Liberación (FideL) contra medidas económicas tomadas por el gobierno de Óscar Gestido. Av 18 de julio de 1967 (Autor: s.d. Fotógrafos de *El Popular*). Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/de-los-anos-sesenta-al-golpe-de-estado#>

⁸⁰ Esposas de trabajadores bancarios movilizadas en protesta por la militarización de dichos empleados. Año 1968 (aprox.). Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



Movilización de obreras textiles por reclamos gremiales. Avenida 18 de Julio. Años 1957-1973.

81

⁸¹ movilización de obreras textiles por reclamos gremiales. Av. 18 de julio. Años 1957-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



82

⁸² Movilización por la suba de precios de la canasta familiar. Año 1965. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Presencia de los estudiantes en la lucha



83



84

⁸³ Sepelio de Liber Arce. Av. 18 de julio. 15 de agosto de 1968, a la izquierda Ramón Roberto Peré, quien el 6 de julio de 1973 fue asesinado durante su participación en una medida antidictatorial. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁸⁴ Sepelio de Liber Arce. Av. 18 de julio. 15 de agosto de 1968. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>



85



86

⁸⁵ Estudiantes perseguidos por policías refugiándose en la Universidad de la República. Años 1957-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

⁸⁶ Policías ingresando a la Universidad de la República. Años 1957-1973. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/fui-testigo>

Conclusiones finales

La importancia de la fotografía en nuestras vidas viene del carácter reflexivo que ésta nos brinda al observarla, ya sea una fotografía de un acontecimiento histórico como de un suceso de nuestra vida personal; en este último caso nos permite reflexionar sobre lo que ese momento particular significó en nuestras vidas, revivir las emociones que ese día sentimos y sobre todo hacernos conscientes del paso del tiempo. De la mano con esto, Broquetas resalta el inherente carácter de la fotografía de conmover a aquellos que la miran, otorgándole un gran potencial, que además logra diferenciarla del potencial de otras herramientas de protesta.

A modo de conclusión y reflexión final, he constatado que, en lo que respecta al tema de mi investigación, estamos ante un campo un tanto inexplorado. Con este trabajo pretendo constituir una primera aproximación o, si se quiere, aporte a este campo en construcción.

Me encuentro sorprendida ante la poca repercusión que tuvo el archivo a nivel de la prensa y de la sociedad. Durante mi investigación traté de reunir artículos de los diferentes medios de prensa del Uruguay que hablaran sobre el hallazgo y todo lo que éste significó para nuestro país, y aunque sí encontré varios, esperaba encontrarme con más. No puedo negar que sí hay artículos de prensa que hablan sobre el hallazgo del archivo, o entrevistas realizadas a Aurelio, pero en mi opinión no tienen la magnitud que se esperaría de un artículo que habla sobre un suceso de estas características.⁸⁷

⁸⁷ Del año en que se halló el archivo (2006) solo encontré cuatro artículos en total: dos de *La República*, uno de *El Observador* y una entrevista a Aurelio realizada por *Brecha*. Luego encontré

Dentro de la misma línea, descubrí que no es un suceso de tan público conocimiento. Si bien pareciera que las nuevas generaciones no están enteradas de la existencia de esta historia o de este archivo en absoluto, al hablar con gente de mi entorno cercano sobre el tema de mi trabajo de grado (personas de muy diversas edades), fueron muy pocas las personas que conocían esta historia, la gran mayoría la desconocían por completo. De hecho, si yo no hubiera cursado la materia Patrimonio documental (a través de la cual visité el CdF y dí con esta historia) tal vez tampoco la conocería. Fue así que empezaron a surgirme estas preguntas: ¿Por qué casi nadie conoce la historia?, ¿es un problema generacional?, si trasladamos esta historia a otro país, por ejemplo, de Europa ¿sería diferente?, porque de hecho, sin ir más lejos, en España hay un caso similar al que sucedió con el archivo de *El Popular*, el de Francisco Boix, fotógrafo militante del partido Comunista que durante la Segunda Guerra Mundial estuvo preso en el campo de concentración de Mauthausen, ubicado en Austria y donde gracias a su profesión de fotógrafo y su conocimiento del idioma alemán, pudo trabajar en el laboratorio fotográfico tomando fotografías de las personas que ingresaban recluidas, como forma de identificarlas, y también tomar fotografías de las cosas que sucedían en el campo, que posteriormente eran enviadas al Alto Mando en Berlín. Más adelante, queriendo mostrar al mundo las atrocidades que allí ocurrían, se organizó con algunos prisioneros españoles también recluidos en Mauthausen y entre todos lograron esconder alrededor de 20.000 negativos que Francisco había logrado

tres artículos (uno de ellos levantado por el diario digital *LaRed21*) y una entrevista a Aurelio de *La República*, un artículo de *El Observador*, un artículo sobre los testimonios de algunos de los trabajadores de *El Popular* del día que fue allanado por la policía publicado en la página del Partido Comunista del Uruguay, un artículo (muy breve) sobre los 40 años del asalto a *El Popular* y una entrevista a Aurelio de *Montevideo Portal*. Todos estos abarcan algunos años entre el 2008 y 2018.

rescatar y enviárselos a Anna Pointner, una vecina de la zona donde estaba ubicado el campo que quiso colaborar con ellos y escondió los negativos en una pared de piedra ubicada detrás de su casa. Los negativos incluían fotografías que retrataban los horrores que se vivían en el campo diariamente, muchas de ellas tomadas por los mismos soldados nazis, así como también fotografías tomadas por Francisco del día de la liberación del campo luego de la victoria de los Aliados.

Si bien esta historia tiene una magnitud mayor, porque además esas fotografías sirvieron para los juicios de algunos de los altos mandos nazis, no deja de tener algunas similitudes con la historia del archivo de *El Popular*. Sin embargo, la primera tuvo una difusión a nivel mundial, se han escrito diversos libros, se ha hecho un documental y hasta una película (distribuida por Netflix, uno de los servicios de streaming más grandes del mundo).

Con esto, lo que quiero poner sobre la mesa, es que pareciera que en nuestro país, si bien a lo largo de estos años ha ido cobrando fuerza todo lo que tiene que ver con el tema de los Desaparecidos, el Nunca Más y las heridas que aún hay abiertas de la dictadura, en el sentido de que mucha gente logra empatizar y participar en la causa aunque no estén o hayan estado directamente involucrados en ella (la mayoría estudiantes, por ejemplo), cuando hablamos de esta historia, nada más y nada menos de un archivo fotográfico perdido en la época de la Dictadura Cívico-Militar y encontrado años después, donde al mirar estas fotografías se puede apreciar el creciente clima de tensión vivido los años previos al golpe de Estado, la última sesión del Senado horas antes a decretarse el golpe, la represión impuesta por las Fuerzas Armadas durante las diversas manifestaciones tanto previas como posteriores a éste, la fuerte presencia de la mujer en la lucha, la unión de los

obreros y los estudiantes, el sepelio de Liber Arce (y podría seguir nombrando muchas cosas más) es como si quedara relegada, conocida únicamente dentro de un circuito reducido de personas (generalmente involucradas en el tema por su profesión), sin cobrar la importancia que se merece dentro de la agenda pública y social.

Esto me hace reflexionar de que como sociedad, tal vez nos queda un largo camino por recorrer para darle a esta historia la importancia y el peso que se merece, porque son un fiel testigo de lo que sucedió en esa oscura época de nuestro país. Hay una famosa cita que dice *“Los pueblos que no conocen su historia están condenados a repetirla”*, creo que es muy cierto y es justamente por eso que debemos repensar la importancia que se le dió a este archivo en su momento y cómo al día de hoy, producto de todos los conflictos de derecho de autor, quedó prácticamente olvidado y cuyo trasfondo es en realidad la importancia que se le da a la historia de nuestro país.

Creo que estas imágenes sirven para reforzar las denuncias de las violaciones a los Derechos Humanos, para mostrar que sí hubo represión y una fuerte censura a los medios de prensa de izquierda, de hecho, este archivo y las imágenes que lo componen son la prueba más fidedigna de ello, porque esta historia sería otra si Aurelio no hubiera tenido que esconder esos negativos por miedo a lo que harían las Fuerzas Armadas si daban con ellos.

Las fotografías objeto de este estudio cuentan con dos dimensiones: por una parte documentando el clima político y sociocultural con un colectivo específico como eje central (militantes comunistas y sindicales) y al mismo tiempo dan testimonio de la

resistencia frente al golpe de Estado. Las fotografías fueron, además, sobrevivientes del movimiento represivo y constituyen un soporte fundamental para la memoria colectiva de nuestro país, que además permitió denunciar las violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura, constituyéndose así como “*íconos representativos de una lectura heroica de la resistencia a la dictadura*”. (Broquetas, 2016)

En un sentido más general, creo que la fotografía sí es importante para ilustrar mejor los hechos del pasado. Le pone cara a las personas que formaron parte de los diferentes hechos históricos, humanizándolos. Cumple un rol fundamental a la hora de decir cosas o de acompañar relatos escritos, logrando muchas veces que estos relatos tengan un mayor impacto, a modo de ejemplo, sin dudas no sería lo mismo leer u oír un relato sobre los atentados a las Torres Gemelas que leerlo u oírlo acompañado de las impactantes imágenes que, aún al día de hoy, al verlas, nos siguen dejando sin aliento.

Lo mismo sucede con las fotografías tomadas por el *Sonderkommando* de las que habla Didi-Huberman, que no solo nos muestran los horrores vividos en las inmediaciones de las fosas de incineración de *Auschwitz*, sino que, a través de las dos imágenes que salen “movidas” tomadas por uno de los prisioneros, somos capaces de comprender el miedo que debió haber sentido esa persona al momento de sacarlas, porque a simple vista, las imágenes parecen no decir o mostrar nada debido al movimiento, sin embargo, son dos de las imágenes que más información nos brinda sobre el horror que se vivía en ese campo de concentración.

Otro tema a destacar y que se relaciona con el presente trabajo, es esto de lo que habla Boris Kossoy sobre el rol del fotógrafo y como las fotografías que éste toma llevan su impronta. A la hora de tomar una fotografía no solo interviene su creatividad sino que también lo hace su concepción del mundo, sus creencias e ideologías, algo que también caracteriza mucho a las fotografías del archivo de *El Popular*, porque tanto Aurelio como los demás fotógrafos del diario, antes que fotógrafos eran militantes, y podemos darnos cuenta claramente al ver las fotografías, que fue algo de lo que no se desprendieron. La intención de Aurelio al tomar estas fotografías, fue dejar un fiel testimonio de lo que fueron las respuestas por parte de la sociedad ante el golpe de Estado y colaborar con la resistencia, atestiguando la dimensión de la lucha y promoviendo su continuidad.

Finalmente, en cuanto a los conflictos de derecho de autor, aún no se han resuelto porque el juicio no ha terminado. Es difícil “tomar partido” en esta historia porque tanto las intenciones de Aurelio como del Centro de Fotografía son y han sido siempre en favor de que el archivo estuviera disponible al público. Ambas partes han manifestado que su principal objetivo siempre fue que estas fotografías pudieran llegar a la gente. Creo que es importante que el resto de negativos sin revelar puedan ver la luz y finalmente ser digitalizados para poder acceder al resto de las fotografías que componen este gran archivo, ya que a través de éstas podremos ser capaces de seguir obteniendo información y aprendiendo sobre esta época de nuestro país.

Tal vez, si estos temas cobraran una relevancia pública mayor, si hubiera más interés por parte del Estado y los medios públicos por la preservación de este tipo

de archivos (y archivos en general), podrían evitarse conflictos entre las distintas partes que se ponen al hombro esta enorme tarea de indiscutible importancia social.

Bibliografía

Aguayo, F., Broquetas, M., de Brum Lopes, M. F., del Castillo, A., Coleman, K., Gamarnik, C., Garay, A., Mauad, A. M, Mraz, J., Muaze, M. (2016). *Fotografía e historia en América Latina*. Recuperado de: https://issuu.com/cmdf/docs/fotografia_historia-latam/243

Álvarez Neme, J. (Director). (2007). *Al pie del árbol blanco* [Documental]. Intendencia de Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo.

Centro de Fotografía, González, A. (2011). *Fui Testigo*. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/ca/fui-testigo>

Centro de Fotografía. (2013). *De los años sesenta al golpe de Estado*. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/de-los-anos-sesenta-al-golpe-de-estado#>

Centro de Fotografía. (2007). *Fotografías del diario El Popular*. Recuperado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/fotografias-del-diario-el-popular#>

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. París, Francia: Ediciones Paidós.

Gamarnik, C. (2011). Los usos sociales de la fotografía durante las primeras décadas de su historia. *Red de Historia de los Medios*. Recuperado de: http://www.rehime.com.ar/herramientas/Herramienta%2005_ReHiMe_Gamarnik.pdf

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. San Pablo, Brasil: Atelie Editorial

Rico, A. (2008). *Historia reciente. Historia en discusión*. Montevideo, Uruguay: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Anexos

ENTREVISTA A DANIEL SOSA

R: Háblame de los objetivos que se propone el Centro de Fotografía a nivel general, ¿Cómo es que nace? ¿Bajo qué conceptos?

D: Como estudiante de fotografía en Dimensión Visual, que fue una escuela muy particular de Uruguay que la dirigieron Carlos Americo y Ana Casamayou, Carlos fue un fotógrafo mexicano que vivió toda la época del color, la fotografía mexicana tiene una historia muy importante en América y una tradición. Entonces fue nuestro docente aparte de Ana.

Él en las clases nos contaba muchas de esas historias y sobre todo a mi o los que éramos más cercanos a él, yo terminé siendo docente de ahí, como que teníamos mucho rato de charla sobre eso. Por otro lado, en Uruguay en ese momento no había casi nada de fotografía, las escuelas eran algo novedoso en ese momento, estaba el fotoclub de antes pero empezaron a haber otras escuelas, con otra visión, como ésta Dimensión Visual, que tenía otra forma de enseñar y que era novedoso para Uruguay por lo menos.

Entonces yo tenía como muchas capas de carga en el día a día, eso viéndolo desde el hoy hacia atrás, sabiendo por qué muchas cosas que hace el Centro ya las tenía como mandatadas en un chip digamos, en el momento que se empezaron a dar las cosas para crecer como lugar.

Por ejemplo, la biblioteca Artigas-Washington de la alianza Uruguay-Estados Unidos tenía una sección de libros de fotografía y muchos de los que hicimos fotografía en Uruguay era el lugar donde podíamos ver libros que eran obviamente todos norteamericanos pero era de las pocas cosas que había. Había una charla por año con suerte, de alguien, había lugares donde exponer, la fotografía no entraba en los lugares de exposición tradicional, ósea, un montón de cosas que hoy ya cambiaron en ese momento eran un páramo. Y en la escuela lo que aprendí es como a creer en el poder hacer las cosas, porque hacíamos muestras, hacíamos de todo, muy auto-sustentado, gestionado. Y hacíamos mucha cosa a nivel no central, ósea hacíamos tanto en un bar, en un lugar de la Ciudad Vieja, en un barrio, había muchos trabajos colectivos de generar exposiciones. Entonces ahí estaba el deseo y un panorama real de lo que pasaba en la fotografía uruguaya, entonces en el momento de entrar en ese lugar, que en realidad con el impulso juvenil, entre comillas, y el riesgo que corrió el archivo, que fue una casualidad que se dió que el archivo estaba junto a la oficina, al servicio de fotografía, porque ahí compartíamos el laboratorio y se vendían fotos históricas con impresiones a partir de las placas, un servicio que a partir de todo el siglo XX se mantuvo y fue cambiando. Ahí yo me cuestionaba el riesgo de las placas pero no tenía idea de valor, era un valor intuitivo pero nada más. Ahí se da que el archivo tiene humedad, una compañera del archivo llega a ver el lugar y estaba corriendo riesgo. Había hongos, muchos hongos y ahí empezó como un impulso por cambiar eso, intuitivamente también con las cosas básicas y sacarlo de ahí a otro lugar y empezar un proceso de digitalización y demás que terminó conformando lo que se llamó Archivo Fotográfico Montevideo. Era una pieza como esta, donde después de muchas discusiones internas con

nuestra dirección, que terminaron siendo positivas, logramos comprar un escáner, dos computadoras, un aire acondicionado, un deshumidificador, un mueble de metal y comenzar a digitalizar sin saber nada, en ese momento la digitalización era algo novedoso en el mundo, empezar a experimentar y ver como hacer eso y como cambiar el servicio de lo analógico a lo digital. Entonces ahí conseguimos un software que es el Cumulus, después también, todo cosas que llevaron mucho tiempo, con un casete de la Funarte que tenía mi profesor, la Funarte es de Brasil, que ellos tenían un Centro de preservación y enseñanza de la preservación en Río de Janeiro y generaron un VHS con funciones básicas de preservación, eso fue como que lo que nos guió al principio para no hacer nada que estuviese mal, que era como, si teníamos la intuición de riesgo, de no destruir las cosas. No limpiamos, no hicimos nada hasta no dar con un conservador ya en Argentina en un Congreso de Historia, dimos con Hugo Gess que es una persona que sabe mucho, es muy generosa y vino seguido a Uruguay y nos enseñó como hacer la limpieza mecánica y a usar alcohol isopropílico y contarnos los procesos y hacer un taller de procesos que lo hicimos no solo para nosotros sino abierto, de muchas instituciones fueron. Eso generó un impulso. Creamos un sitio web, que los sitios web en ese momento eran algo novedoso, fue como una forma de darle visibilidad a eso que estaba escondido. En el atrio de la Intendencia había un puesto de venta, ahí teníamos una conexión donde el público podía hacer la compra de las fotos y ahí en ese momento la Intendencia justo genera su primer sitio web y nosotros logramos tener una parte y administrarla directamente nosotros. Eso nos permitió que el mundo nos conozca y que nos empiecen a escribir y esos correos nos servían para mostrarle a nuestros jefes que tenía sentido eso, que no era solo algo importante para nosotros. Y

creamos un CD ROM de muy buena calidad, que también era algo de ese momento, CD ROM interactivo, con fotos con distintos temas, gráficamente muy bien diseñado, con un paquete en una cajita con un block que te daba un volumen, entonces no era solo un CD sino que era un objeto lindo y eso se vendió mucho y nos empezó a generar como una marca de archivo fotográfico en Montevideo. Ya con ese impulso hicimos la propuesta, éramos cuatro, ya hacíamos fotografía contemporánea y lo del archivo a la vez, cada vez hacíamos más pedidos de fotos y a la vez eso nos generaba recursos para hacer otras cosas y ahí comenzamos a tirar la idea de crear un Centro de Fotografía. Entonces ahí, después también de dar varias vueltas, dimos con que la embajada de Alemania nos apoyó esa idea, con diez mil dólares para hacer la obra para generar el Centro de Fotografía, y esa propuesta tenía una cláusula que decía que si no se usaba el dinero en un año se tenía que devolver. Entonces esa cláusula que fue destilo de la embajada (no es algo que propusimos nosotros) fue lo que permitió que el Centro se cree pero en realidad ahí empezamos un montón de vueltas para que nos asignen un lugar, la Intendencia siempre tiene muchos lugares pero a su vez tiene pocos lugares, ósea que es como una presión muy grande sobre los espacios físicos y al darnos cuenta de esa cláusula lo usamos porque ya se estaba por cumplir el año de que teníamos la plata y no teníamos el Centro y gracias a eso, que era un papelón devolverle a Alemania, aunque sea poca plata y ahí se crea el Centro. Ahí justo entraron Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas como las primeras pasantes de historia, y las pasantías con la Universidad son las primeras, tenemos como muchas áreas que tienen pasantes de la Universidad y ha sido un impulso importante y ahí comenzó... ellas entraron cinco meses antes, ya estábamos en obras, hacia la creación del

Centro y en diciembre del 2002 se crea el Centro que, no llegamos a generar la estructura edilicia que queríamos en ese momento, porque la plata... justo el año de la crisis, los dólares de los alemanes los pusieron en pesos entonces pasó a ser la mitad, entonces sí logramos pintar y arreglar y tener una oficina, que eso ya era mucho, y pasamos a ser ocho, y tener atención al público directa ahí, pero la sala como tal todavía no estaba en condiciones de funcionar, si la usábamos con fotos nuestras pero tenía tubo luz, muy contra lo que queríamos que sea, y en 2005 logramos ya tener la sala pronta y hacer el primer llamado, que en realidad fue la primer sala dedicada a la fotografía en Uruguay, que también todo lo que te conté de antes que no había en el medio también fue como una válvula de escape de ir a producción local, la sala era como la planta baja nuestra ahora (del CdF actual), una sala chiquita, como está, bien armada, dedicada solo a la fotografía y eso generó como un impulso grande en el medio. Después fuimos agregando, después de descomprimir, empezamos a agregarle capas de sentido y de uso a la institución que en realidad, el fin inicial que se mantiene hasta el día de hoy es, trabajar, colaborar en la construcción o facilitar la construcción de una iconosfera cercana, es como nuestro fin principal, que eso es dependiendo como son las imágenes que nos rodean, que hay miles de millones y que en nuestras cabezas están puestas. Si uno ve la Torre Eiffel, un pedacito se lo muestro a un niño dice: "esto es la Torre Eiffel", si le muestro 18 de julio no la reconoce, tiene que ver con la circulación de las imágenes. En ese sentido básico es lo que hacemos. Esa iconosfera cercana está compuesta en parte por los archivos, los que custodiamos nosotros, los que custodian todas las instituciones públicas y privadas de Uruguay, por las fotos que generan los autores, por las fotos que tenemos en nuestras casas, por las fotos que

genera la publicidad, o sea, es iconosfera está constituida por muchas fotografías que tienen distintas circulaciones y posibilidades de circulación. Parte de nuestra función es ayudar a que eso se acerque, todos nuestros procesos apuntan a que eso pase. Que van desde cómo custodiar nuestro propio archivo, desde gestión de archivos, a procesos que hoy ya han ido creciendo, ya estamos en la versión catorce.

El proceso base es la gestión de archivos, el FMH es el archivo propio, es el archivo que generan nuestros fotógrafos de principios del siglo XX y hacia atrás, porque hicieron reproducciones de otras fotografías antes que ellos. Los fondos privados que son las donaciones que hemos recibido en todo este tiempo y el FMC es la fotografía contemporánea, que es del noventa hacia delante y que es la fotografía que tomamos nosotros. Este es el proceso base pero después está la producción fotográfica que son las fotografías que tomamos y ahora tienen como otros procesos que son distintos proyectos, como una parte más institucional, casamos la fotografías de la Intendencia para campañas de orden público, ensayos fotográficos que son trabajos en profundidad usando la fotografía, los fotorreportajes, por ejemplo toda la reforma del Teatro Solís desde antes que empezó hasta que quedo funcionando, fueron diez años, y eso es un fotorreportaje. Y después tenemos actividades nuestras, fotos de nosotros y de todo lo que hacemos.

Investigación es un proceso que investiga la fotografía en general, los dos libros de *El uso social de la fotografía* surgen de ese proceso pero pueden ser otro tipo de investigaciones que ayuden a dar sentido, porque está esa iconosfera pero parte de nuestro trabajo también es tratar de, bueno, como cuestionarla, como dar

información para darle sentido a esas fotos que hay más cerca, no es solo tenerla más cerca sino, saber quien las hizo, porque las hizo, para que las hizo, que pensamos de esa foto, que vemos, que sentido tiene.

Las exposiciones que empezaron siendo sobre la sala, en este espacio nuevo tenemos cuatro pisos con exposiciones, se suman las fotogalerías que son como nuestro gran conector con la ciudadanía porque cada vez hay más y se van haciendo ya no con nuestros fondos sino que son fondos externos que, nos proponen hacer una fotogalería y la pagan ellos, y esto es parte también de ese sentido de tener la iconosfera más cercana y la gente lo toma como algo ya constatado. Ahora hicimos una encuesta grande con equipos consultores que reafirma todas esas hipótesis que teníamos o cosas que nos imaginamos que tenían sentido, ya estamos comprobando que sí, que la gente no solo eso sino que el 70% de las personas encuestadas dice que el contenido está hecho como para que lo entiendan, eso es algo muy importante para nosotros y de todas las distintas formaciones, los que tienen menor formación “formal” son los que piensan más todavía que están hechas como para que se entiendan, entonces, esto de las fotogalerías es como un ingreso al mundo de la fotografía para nosotros, un acercamiento a lo que hace el Centro de Fotografía.

Después tenemos las ediciones de libros, las hacemos nosotros. Partieron también de que no había libros de fotografía en Uruguay sobre fotógrafos uruguayos. Había veinte libros del medio, de historia del medio. Entonces ahí empezamos con un llamado de la misma forma que para las exposiciones en el año 2007 que fue agregando otras capas, libro Latinoamericano, foto libro donde el autor ya diseña todo el libro, libros de investigación y libros de artículos de investigación. Esos libros

tratan de motivar la producción de investigación para que se conozca más lo que pasa acá y en Latinoamérica. Lo de Latinoamérica además es como un círculo virtuoso de tratar de acercar, Uruguay está muy atrasado en los temas fotográficos respecto a otros países. Entonces es una cuestión de cómo acercar contenido que no solo al público le sea de interés o le resuelva historias o problemáticas que son de acá pero no hay fotógrafos que las estén tratando. Entonces acercar esos trabajos desde otros lugares cercanos, bien hechos.

Formación y educación, viendo que no hay casi formación específica en Uruguay sobre fotografía, la intención es traer especialistas de otros países en todas las áreas vinculadas a la fotografía, empezando por la conservación de archivos que es como algo crítico, porque si en la iconosfera se nos pierden los archivos no hay quien vuelva para atrás eso, no es nuestra responsabilidad directa como institución pero sí para nuestro sentido tenemos un deber ser que, si queremos ayudar a la construcción de la iconosfera y vemos que los archivos se pierden, eso no tiene retorno y la iconosfera queda con “agujeros” de cosas que ya tenía.

Entonces si, tenemos todo una política de difusión, del deber ser como una de esas instituciones que se dedican al archivo y también de cómo custodiar o cuidar los archivos personales o institucionales. La formación y educación nos ayudan a eso, a crear talleres que, por ahora, nos capacitan a nosotros porque siempre participa alguien de acá como referente o gente que está en parte de nuestro plan de capacitación, y por otro lado generando un cambio en el medio. Entonces hacemos alrededor de veinte talleres por año. Formación y educación es algo que si la universidad ANEP o CODICEN empiezan a tomar todo eso, nosotros lo dejamos de hacer. La idea es hacerlo como un intermedio hasta que pase. La idea es generar

espacios de discusión en un ámbito formal donde se puedan acercar distintos temas, conocerse, conocer experiencias de otros lados y eso son como las grandes palancas para el cambio y para la mejora de lo que pasa en Uruguay.

Y difusión de la fotografía es el proceso que acerca a todo tipo de público a la fotografía. Son como puntos de acercamiento entre la fotografía y el público más diverso. Esto tiene como una parte que es: planificar, diseñar, generar un acuerdo, realizar, dar acceso, información y mejora, que es saber que paso tanto internamente como con los usuarios. Todo eso se vuelve a procesar y vuelve a ser parte del círculo de mejora, yendo a la parte interesada, que son los distintos tipos de usuarios, que eso va, en nuestro caso, desde un niño que viene a Fotoviaje o hace un trabajo para la escuela, a un investigador internacional o un fotógrafo local, a una persona de barrio. Tenemos infinitos tipos de usuario y tratamos de que todo esto tenga en algún punto, algún punto de contacto y de uso para ellos.

R: Ustedes para los archivos que reciben tienen como otro proceso... ¿no?

D: En realidad está dentro de esto. Por un lado, lo que recibimos tiene un proceso, hay una política de donación primero que nada. Todo esto son cosas que hemos aprendido con el tiempo partiendo de cero como te comenté. Empezamos sin saber nada de nada de nada, con el tiempo fuimos acumulando conocimiento que fuimos trabajando en equipo, que se ha ido desarrollando y cambiando. Cada proceso tiene un desarrollo. Esto tiene el control intelectual, el control físico, la digitalización y luego el acceso. Y funciona igual, está conectado con otros procesos, pueden ser exposiciones, libros, difusión de la fotografía

R: Ahora sí, un poco más específico sobre El Popular, ¿Qué significó para el Centro de Fotografía el hallazgo de este archivo?

D: Sí, hallazgo como un hito impresionante, único en nuestras vidas personales, más allá de la institución. Es algo que es de las cosas mágicas que nos tocó vivir, nos pasaron muchas, esa es como la más mágica de las mágicas por todo como se dió, que ni con un libreto de cine se daría así. Pasaron muchas cosas muy increíbles, tanto por la importancia del archivo como por cómo fue todo, que fue como muy de película.

R: ¿Y cómo lo vivieron?

D: Y fue algo muy muy intenso, muy emocionante para todos los que estábamos en ese momento trabajando en el Centro y también algo muy tenso por la responsabilidad de cómo se dió, porque en realidad, el cuento corto es que desde que se creó la sala en 2005 comenzamos con una muestra homenaje, la primera fue Dina Pintos, porque fue quien nos ayudó a armar el sistema de llamados que falleció un tiempito antes de inaugurar y ahí ya decidimos que cada año empezaba con una muestra homenaje. El segundo que elegimos fue Aurelio González por las fotos que conocíamos atribuidas a él, con la Facultad de Humanidades que teníamos mucha cercanía por Magdalena Broquetas, Isabel Wschebor y Alvaro Rico, tenía algunas imágenes, otras imágenes tenía la Facultad de Ingeniería, otras imágenes tenía *El Observador*. Él estaba todavía yendo y viniendo de Europa, donde había vivido, entonces la muestra iba a ser en base a eso. Le propusimos a él hacer la

exposición, nos dijo que no, que consideraba que no, que no era ni fotógrafo, que era un militante, que una muestra de él era como algo impensado. Luego de convencerlo comenzamos a trabajar en el proceso hasta llegar a la exposición que iba a ser en marzo del año siguiente.

Y él siempre nos contaba del archivo perdido de *El Popular*, como algo que un día iba a aparecer. Llegó a pedirme a mí un carné de inspector para ir al edificio.

El cuento largo es que ese archivo lo escondieron y cuando volvieron del exilio no estaba en el mismo lugar porque el edificio tuvo reformas, entonces cuando volvieron no estaba ahí y que nunca hicieron nada, por miedo a que sea mal utilizado, o que esa presión genere un riesgo sobre el archivo, nunca se metió del todo. Después fueron pasando los años pero se seguía hablando intensamente sobre eso, quedó como un mito. Un compañero que justo entró a trabajar como fotógrafo acá en ese momento volvió a escuchar la historia directo de Aurelio, lo dejó cargado, habló con un ex compañero de él de su trabajo anterior y le dijo “ah pero eso en realidad no apareció porque había un chiquilín que le dijo a mi hermano que tiene un archivo”. Entonces ahí fueron a ver, el chiquilín no aparecía después, cuando apareció y nos dio un negativo era el entierro de Liber Arce. Ahí Isabel que es la que tiene como más cercanía afectiva, porque lo entrevistaba más seguido a Aurelio y tenía mucho *feeling*, justo había hablado con Aurelio de como arreglar el baño porque Aurelio estaba arreglando su baño y ella estaba haciendo su obra en su casa, porque dijimos, ¿cómo le decimos a Aurelio que encontramos el archivo por teléfono? va a morir del otro lado. Entonces ta, lo llamamos, lo sentamos en la oficina y ahí le contamos y fue un shock impresionante, fue de los momentos más lindos que nos tocó vivir.

Y ahí empezó como otra etapa que es ¿qué hacemos con ese archivo? Porque ese archivo, este chiquilín quería dárselo, porque lo primero era la duda ¿qué quería? Si quería venderlo... él había ido a distintos medios de prensa con una bolsita de nylon con los negativos y lo habían sacado carpiendo de cada lugar, ni miraron lo que estaba adentro por suerte, eso es parte de la magia de lo que pasó en realidad, y él a su vez quería dárselo a quien sea, que tenga sentido, pero no quería que su padre se entere porque el padre era de derecha y como que no quería decirle a él, era una cosa entre él y su padre que no quería decir nada.

Entonces ahí nos dijo para ir a sacarlo a escondidas. Fuimos a un garaje que funciona debajo del edificio Lapidó, en la pared del fondo de ese garaje, tiene unos agujeros y esa pared fue la que los obreros cuando estuvieron, cuando el padre que los contrató para hacer el garaje les dijo “todas las paredes que no sean de sostén, tirenlas”. Entonces metían la barreta y si no había nada atrás, tiraban la pared. Entonces en un momento meten la barreta y cuando la sacan sale un negativo como más que de película, porque en un película no harías algo así porque es como casi imposible que salga un negativo por un agujero. Entonces le dijeron a los obreros que se lo dieran al chiquilín que tenía trece años en ese momento, estaba ahí jugando con sus amigos y ellos con un calderín por el agujero del lado del ducto por donde pasan los caños de desagüe del edificio, metiendo ahí un calderín sacaron una lata, y él contó que con esa lata jugó a los Tupamaros y Militares mirando los fotogramas, era como un juego entre ellos, entre la barra de amigos. Después se olvidó y ahora que era más grande y le pareció que se podía tener interés empezó a buscar quién perdió... pero tenía una lata sola.

Ahí acordamos una sacada de los negativos, se sacaron como 50 negativos, eso lo filmamos. Fue como un shock porque en realidad las latas estaban todas oxidadas pero estaban todos los negativos sanos, eso fue también increíble. Esa noche fue como un gran festejo y después faltaban más. Cuando fuimos la segunda vez ahí nos encontró el padre de casualidad, entonces todos nos escondimos y él le dijo “dejame que yo le hablo”, nosotros nos escondimos en el garaje y Aurelio le habló. Le dijo “bueno yo tengo una novia acá, le hizo todo una historia poética, porque él es muy poético, el tipo le dijo “esto de acá no sale” y ahí todo mal.

Entonces ahí empezó una presión de nuestra parte, de como sacar esos negativos sin jorobar al chiquilín. Ahí enviamos un abogado de la Intendencia. Primero dimos la noticia de que había aparecido el archivo en otra parte del edificio para no involucrarlo y que sabíamos que había más. Hablamos con el abogado y le dijimos al señor que sabíamos que estaba ahí. Por otro lado Aurelio que estaba muy ansioso, obviamente, nos propuso hacer lo que se llamó después la operación “Pelo blanco” que fue algo tragicómico, me dijo que yo no me preocupara, que él iba a resolverlo con unos amigos de su vieja época. Querían llegar al lugar y empezar a martillar mientras arreglaban una rueda para que el tipo no se de cuenta.

En la muestra que se inauguró en marzo de ese año generamos una exposición rápida con lo que ya teníamos procesado más una edición muy aleatoria de lo que fuimos viendo primero. Justo unos meses antes fue que aparecieron los restos de Chavez Sosa, fue como un impacto muy grande en la sociedad y esto era como otra aparición del pasado, entonces genera una conmoción mayor de la que hubiese tenido si aparecía solo.

Aurelio a su vez es un personaje muy particular, es Marroquí, vino al Uruguay de polizón, es un gran embelesador con la palabra, de grandes discursos, le gusta mucho hablar y lo hace muy bien. Entonces todo lo que él decía daba sentido y cargaba de energía todo.

El día de la inauguración ya aconteció “la nueva verdad” digamos, es que ta, la historia de cómo él había escondido el archivo, ya se dio que alguien le dijo “¿te acordás que lo escondimos juntos?”, porque en realidad ahí empieza cómo la historia, empieza a transformarse en eso y muchas historias que tienen que ver con la subjetividad de la memoria. Ahí fue como el primer golpe de otra verdad.

Ahí le habíamos preguntado qué quería hacer con el archivo, obviamente fue lo primero que hicimos en el momento de encontrarlo. Nosotros ya habíamos averiguado con la Comisión de Patrimonio que por el hallazgo nosotros podíamos decir que el hallazgo era nuestro, era una posibilidad que ya habíamos manejado, estuvimos averiguando formalmente que hacer porque también estaba eso. Bueno, ya habíamos consultado con la Comisión de Patrimonio, con los de Jurídica de la Intendencia, con distintos lugares.

Por otra parte hicimos el libro *Fui testigo* que fue proponerle a Aurelio generar su visión totalmente subjetiva de los hechos, colaborando con él en lo conceptual, en lo práctico y en lo editorial hasta llegar al libro. La idea era hacer ese libro y después un libro pendiente, como una investigación y una edición más objetiva dentro de lo posible desde nuestro lado, más técnica. Ese libro fue un éxito, hicimos la película también, *Al pie del árbol blanco*, la presentamos en el Festival de Río de Cinema de

Río de Janeiro que justo tenía el tema de los archivos en el año 2007. Ahí fuimos con él, después él también fue a Francia, fue a España con la muestra, o sea, se generaron un montón de movimientos, iba a otros lugares, yo me lo llevaba al interior, a distintas charlas, se hizo un impacto muy grande mientras que seguíamos trabajando en la documentación. Él hizo una primera documentación desde su punto de vista de todo y después los investigadores del Centro están haciendo otra, que es parte de la cadena de trabajo de esto mismo, con distintas capas y también usando como fuente los diarios de *El Popular*.

R: Se que ahora hay conflictos con el derecho de autor, para administrar el archivo...

D: Estamos en un punto de cierre en realidad. Formalmente ahora el archivo pasó a ser parte del Centro de Fotografía, el Partido Comunista hizo avalación formal del archivo y falta la firma final, formalmente ya es de la Intendencia, falta como esa firma que nos habilita a seguir.

Hace un año maso menos pasó que Aurelio hizo mal uso, lo que teníamos como acuerdo hasta resolver la formalidad del archivo era que todos los pedidos de foto los firmaba Aurelio como un “*ex Popular*” en representación de todos, que es como tener un testigo para nosotros del uso de ese archivo que alguien firme por *El Popular*, y que mejor que Aurelio que fue el que luchó por la custodia y la defensa de este archivo.

Eso empezó así como sanamente inentendido. Con el tiempo fuimos discutiendo con él porque él no entendía que el archivo no era personal, en realidad se atribuía

cosas que no son. Es un archivo de un diario, no es un archivo de él, otro tipo de discusión sobre derechos de autor son más fáciles, esa es como muy cuadrada. Si trabajas en relación de dependencia en cualquier medio de producción de fotografías, las fotos son de la institución, no son tuyas. El derecho de autor sí es tuyo, el derecho moral, pero no el derecho de explotación. Entonces esa cosa que nunca la entendió, cada vez que hablábamos se ponía muy furioso, y fue algo que fue desgastándose con el tiempo por un no entendimiento también de posibles usos nuestros hacia, o sea, esto es una institución que fue creciendo y sigue creciendo, darle visibilidad al archivo no puede darle beneficios personales a ninguna persona por más buena que sea o más mágica que sea.

Entonces esa discusión siempre la teníamos, de que ese uso estaba restringido a no generar una explotación comercial sobre un archivo que no era nuestro pero tampoco es de él. Esa discusión y que la visibilidad que le dábamos le estaba generando beneficios personales a él, que con el tiempo nos dimos cuenta que todos sus compañeros estaban muy enojados con eso pensando que nosotros éramos parte de eso, pero eso fue error nuestro de no estar atentos a la jugada entera.

Entonces la relación se fue deteriorando, hasta el año pasado, él quiere llevarse el archivo, hacer un uso para cosas que no sabíamos cuales eran y le dijimos que no también. Y en el mismo momento, por otro camino, que fue una casualidad también, como parte de esta historia de un millón de casualidades, los ex trabajadores de *El Popular* me piden una reunión para hablar de una fundación que quieren crear y les gustaría usar el archivo y vinieron muy tímidamente a hablar con nosotros. Y ahí nos dimos cuenta que no tenían ni idea de nada, tenían una imagen de que nosotros

éramos “pro” propiedad de Aurelio por decirlo de una forma, y ahí estuvo bueno porque eso permitió, bueno, ir para atrás el tiempo no se puede pero sí aclarar los puntos. Ellos también fueron madurando como ex trabajadores, sienten el peso del tiempo y la importancia de, para ellos, de dejar un legado hacia el futuro de lo que fue *El Popular*.

Por otra parte Aurelio va a hacer un juicio, quiso colocar una medida cautelar que fue rechazada por la jueza, fue apelada y fue vuelta a rechazar, hasta hace poquito estábamos en ese proceso. Y ya dijo su abogada que iban a presentar un juicio por un montón de cosas que son como muy difíciles, porque son como derechos de autor o de daños de propiedad y moral y un montón de cosas que, en realidad, fue todo lo contrario porque en realidad le generó muchos beneficios personales a él.

Después de la firma el archivo vuelve a ser de uso y pasa a ser dentro del reglamento de uso nuestro, se va a hacer un convenio con el partido y de ahí con la asociación para posibles usos con ellos que se está empezando a discutir recién y cuando eso pase empezamos a dar acceso como estaba antes y ya con la posibilidad de dar los originales directos y la firma de un tercero, pasa a ser como parte de un fondo privado del Centro de Fotografía.

R: ¿Qué papel pensás que juega la fotografía para ilustrar mejor los hechos del pasado?

D: No sé si es solo cómo ilustrarlos sino mostrarlos de otra forma, o sea, en realidad, como sacar la información, no del punto de vista de la ilustración sino todo lo contrario, decir bueno, cómo decodificar ese sentido: estudiando el contexto,

sabiendo quienes fueron los que hicieron las cosas, que son puntos de vista, que hay fotos armadas, hay mucha puesta en escena también dentro, que tomarlas inocentemente, ese documento como una línea directa con el pasado es parte de lo que no tiene que pasar y eso opaca un poco el sentido y la investigación del contexto, porque está buenísimo lo que está pasando ahora que gente como vos o en que en tu Universidad se esté estudiando esto, es algo que tiene que pasarnos más para sacarle esa inocencia al documento fotográfico, de tomarlo más como una ventana al pasado y no como un punto de vista del pasado, que si no se empieza a estudiar eso, quién lo hizo, por qué lo hizo, entrevistar, buscar fuentes, otro tipo que contraste esa verdad que tiene la fotografía, que el tipo de documento es uno de los que tiene una carga mayor de verdad, porque en un momento la luz pegó en lo que está adelante y quedó registrado en una luz de plata, que eso si es muy importante pero que no es lineal y generar contexto, generar investigación sobre eso es algo tan importante como preservar los archivos o casi tan importante, voy a poner un escalón menos porque preservar... si no están no hay nada que hacer. Y que circule lo mismo para que más gente pueda usarlos para sus historias.

ENTREVISTA A GABRIEL GARCÍA

R: Contame un poco cómo fue que te involucraste en la búsqueda del archivo... ¿Qué fue lo que te movió cuando te contaron esta historia?

G: En realidad creo que más que una búsqueda fue un hallazgo. Más allá de que uno siempre busca archivos es como algo que está, en realidad lo que pasó (mi relato de los hechos) yo entré al Centro de Fotografía por un concurso que duró todo el 2005 y yo empecé a trabajar el 8 de diciembre del 2005.

Yo vengo de la prensa, osea, antes de estar acá fui fotoperiodista 14 años entonces tengo una relación muy cercana con el fotoperiodismo, fue mi profesión... Y hago el cambio y empiezo a trabajar en el Centro de Fotografía.

Cuando yo llegué a trabajar, en el CdF estaban Isabel Wschebor y Magdalena Broquetas en la parte de historia, y... bueno, me empiezo a familiarizar con las cosas que estaban haciendo, empiezo a hacer algunas tareas concretas, y una de las cosas que estaba sucediendo era que se estaba trabajando en la muestra homenaje de principios del año siguiente, de marzo, que era algo que el CdF ya había hecho que tenía que ver con homenajear a un fotógrafo en vida ¿no? un poco saliendo de esos homenajes póstumos.

Entonces bueno un poco por lo que sé, un poco a propuestas o a través de Annabella Baldivino de la Asociación de Amigos Fotógrafos proponen lo de la figura de Aurelio, entonces se empieza a trabajar en una muestra homenaje sobre Aurelio, persona, él.

Bueno, entonces yo empiezo a familiarizarme con el material que ya estaba, mucho había sido ya, o la mayoría o casi todo había sido digitalizado, bueno me pongo como un poco a ordenar toda esa parte vinculada a los archivos digitales. Eran unas, no sé, serían unas 200, 200 y algo de fotos vinculadas al golpe de Estado y la Huelga General, básicamente cómo las dos cosas, los dos grandes temas y bueno, me meto a trabajar en la exposición. Obviamente en esa exposición trabajamos junto a Aurelio, en el proceso de la exposición... Yo ahí me vuelvo a encontrar con Aurelio que lo conocía, o sea nos conocíamos porque nos habíamos visto en unas vueltas anteriores de prensa pero nunca había tenido una relación con él, si había tenido una relación con su hijo que también fue fotoperiodista, que ta, fuimos colegas y compartimos lugares mucho tiempo y nada, y ahí yo me familiarizo con la totalidad de la historia, o sea yo conocía la parte de Aurelio, algunas fotos de la Huelga General, de la manifestación del 9 de julio, un poco ese trabajo que era como lo más difundido de él. Cuando empiezo a trabajar un poco más con él empiezo a conocer como toda la historia completa de... de bueno, que el resumen un poco ya lo sabes pero es: escondió los negativos, se fue al exilio, bueno, con todas las cosas intermedias. No es de nada, simplemente como toda historia de archivos perdidos genera, y sobre todo cuando estas en este rubro, te genera una ansiedad o una utopía de pensar que algún día los vas a poder encontrar ¿no?, porque hasta que no se confirme que no existen es como que uno los sigue buscando, entonces nada, simplemente me quedo con esa idea.

Uno de esos días, durante ese periodo, me junto con un colega, el cual es un amigo, también compartimos muchos años de fotoperiodismo, que es Pablo Larrosa, entonces ta, nos juntamos un día a cenar en su casa, vivíamos cerca, cada tanto

nos juntábamos a charlar un rato... Tá, me junto con él, yo acababa, empezaba a trabajar, hacía muy poco que estaba trabajando acá en el CdF entonces bueno inevitablemente surge como el tema ¿no? contar un poco todo esto y vinculado a eso Pablo me plantea esa misma noche que justamente tenía algo para hablar conmigo... Y era que su hermano, que es Daniel Larrosa, que en esa época tenía un quiosco, conocía a una persona que había encontrado un archivo de negativos; Pablo es muy curioso igual que yo y obviamente los dos quedamos un poco enroscados con eso, no sabíamos casi nada, que lo había encontrado atrás de una pared, entonces un poco nuestro resumen fue: cualquier archivo que aparezca escondido atrás de una pared es interesante, porque nadie esconde algo que no sea interesante, por un lado, y por otro lado yo sí tenía lo de la historia del archivo de *El Popular* muy fresco por todos estos encuentros con Aurelio, entonces una de las primeras preguntas que surge es ¿dónde lo encontró? Pablo no tenía ni idea entonces habla con Daniel, que tampoco sabía o no me acuerdo si sabía o lo averiguó después pero bueno, muy en el corto periodo, no me acuerdo si fue esa misma noche o fue tipo al otro día cuando lo volvió a ver a Quique, ta, Daniel completa la historia y nos cuenta que el padre de este *gurí* era el dueño del estacionamiento del edificio Lapido y que él lo encuentra cuando era más niño jugando. Daniel, que a pesar de su profesión de quiosquero puede parecer un poco alejado de todo esto pero para nada, sí conocía la historia del diario *El Popular*, sí conocía a Aurelio González, un tipo que estuvo vinculado a la *Cinemateca*, en fin, como con una cierta cosa en ese sentido. Entonces con ese primer dato, con Pablo y con Daniel hacemos el primer “link” de la posibilidad de que eso sea el archivo del

diario *El Popular*, sin saber si eran dos rollos, veinte o mil, ni idea, todo era muy fragmentado en ese momento, como toda la información.

Entonces en realidad, como que nos parecía que había una buena posibilidad cerrando un poco la historia de Aurelio con el lugar sobre todo, en donde habían sido ubicados. Entonces en realidad lo que hacemos, este... ta, yo obviamente lo planteo acá en el CdF, lo hablo con Daniel (Sosa), lo hablamos con Isa... Lo que planteamos como el primer paso fue la indagación y la confirmación o no de la procedencia de ese archivo, entonces hacemos un encuentro que está para mí muy bien retratado... Lo cuenta muy bien Daniel en el documental (*Al pie del árbol blanco*) porque aparte lo entrevistan en el propio quiosco donde fue realmente la reunión, entonces vamos... el quiosco de Daniel quedaba en la Ciudad Vieja, como en frente a Correos, en Buenos Aires y una de esas. Entonces nos juntamos ahí Daniel, Quique, Pablo y yo, y ahí recién accedemos a la historia a través de Quique porque Daniel sabía pero tampoco sabía tanto porque no había hablado mucho más sobre el tema. Ahí accedemos un poco a la historia más completa de parte de Quique, que es lo que también está planteado en el documental: que él era niño, jugaba ahí, iban inspeccionando el garage porque todo lo que fuera falsas paredes tiraban y bueno, y que encuentra esos negativos, que los sacaba, que veía fotos de militares, de tanques, que jugaba fantaseando con lo que encontraban, que lo pescaban con un palito y yo que sé que. Él en algún momento se lo fue a ofrecer a alguien, no me acuerdo si era Néber Araújo o alguien vinculado a la prensa porque había una radio funcionando en el Lapidario y nada, en realidad no le dieron bola, ta, Quique o "Quiquito" era muy guacho también, entonces creo que eso no lo debe haber ayudado, entonces ta, él nos cuenta esa parte y nosotros le contamos la otra

parte ¿no?, le decimos “mirá, lo que pasa es esto”, fue una reunión como muy frontal en la cual le dijimos, le contamos lo de Aurelio, le contamos la historia del archivo, entonces, Quique muy espontáneo como es él nos dice:

- “¿Están en auto?”

- “Sí”

- “Vamos hasta ahí. ¿Tienen unos minutos?”

- “Sí”

- “Bueno, vamos hasta ahí porque yo tengo una bolsa con negativos de esos que saqué en esa época”.

Entonces nos subimos al auto de Pablo, nos vinimos para acá para el Lapidó, entramos ta, saludo al sereno, vamos con él, abre como si fuera el rincón que queda abajo de una escalera, como los restos de un viejo obrador con cosas por el estilo y agarra una bolsa de supermercado blanca, atada, que la abrimos y tiene rollos adentro. Entonces nos dice “llévense esto”, él siempre se mostró como muy dispuesto, onda “esto apareció acá, no es nuestro” como muy dispuesto a ser el *link* de, bueno, de quien sea esto. Ahí nos muestra también físicamente en qué parte del garaje fue que lo encontró, entonces identificamos un agujero de ventilación alto como a la altura del techo del garaje que es la conexión con el ducto, todavía se veían rastros de las cosas con las que ellos jugaban y ta, nos llevamos la bolsa de negativos, la llevamos para el CdF y empezamos a mirar los negativos, y ahí aparece en esa primera bolsa, aparecen unas fotos que también Isa y Magui y todos muy rápidamente confirmamos como el sepelio de Liber Arce, que ta, que nos da una pauta de que bueno, de que ahora sí, osea: apareció en el Lapidó, está el sepelio de Liber Arce, grandes probabilidades de que sea eso. Sin saber

exactamente qué más había adentro del ducto, Quique siempre decía “hay un montón más de cosas” pero ta, ellos nunca llegaron a sacar tanta. Entonces nada, a partir de eso Isa hace el *link* con Aurelio porque ellos también estaban en el marco de trabajar por la muestra, coordina que Aurelio vaya al CdF sin decirle específicamente para que, una cosa así general de no se que, de trabajar en unos textos... Y nada, y Aurelio va, que esas son las primeras imágenes que se graban que son parte también del documental, que es esa reunión en el CdF en San José, cuando llega Aurelio y le damos la bolsa con los negativos. Ta, Aurelio *pira* en el momento, los identifica claramente y bueno, eso es para nosotros la confirmación para todos de que sí, de que efectivamente ese archivo que no sabíamos exactamente todavía su volumen, es el archivo del diario *El Popular*. Entonces bueno, con eso de por medio, con esa confirmación, empezamos a evaluar y a trabajar en las opciones o en las posibilidades de cómo continuar con ese asunto.

Quique o “Quiquito” como le decíamos porque su padre se llama Quique, ta nada, él siempre estuvo, es una persona increíble, él siempre tuvo todo muy claro digamos, nunca quiso sacar ningún tipo de rédito de ningún tipo, ni personal ni económico ni nada, siempre fue muy fresco, siempre lo motivó como, el proceder de manera correcta, entonces él entendió muy rápidamente y estuvo muy de acuerdo en que había que devolver ese archivo. Como había algunas presunciones, sobre todo un poco a partir de Quique, que Quique padre no iba a estar de acuerdo o no necesariamente iba a estar de acuerdo, es un poco que ideamos esa operación de rescate, obviamente también con el asesoramiento jurídico necesario y todo eso, entonces bueno, al ir con una persona como Quique que era de ahí, entonces eso legalmente también es una cobertura. Todo eso estaba todo muy estudiado

digamos, y nada, en realidad solamente nos habíamos asomado al ducto cuando estuvimos la primera vez y esa era toda la información de lo que teníamos. Entonces bueno, lo que hacemos es coordinamos para ir un día en la noche, el grupo que fuimos éramos Pablo, que aparte estaba interesado en fotografiar el momento digamos, Aurelio, que cayó en realidad un poquito después separado de nosotros, Daniel Larrosa que estaba súper metido con la historia, que fue como el otro que más trabajo, Quiquito, Juan Álvarez que fue a hacer cámara, a rodar un material que después también terminó en el documental y yo que fui un poco el ideólogo y el constructor de los sistemas que utilizamos para sacarlos, un poco eso fue como lo que yo hice.

Así que nada, fuimos esa noche en realidad... Fuimos en el auto de Pablo cargados, llevamos la escalera, llevamos todo nosotros como para no precisar nada, llevamos lo que yo había preparado que era... la mayoría de los negativos estaban en latas, había dos partes de materiales del ducto: muchas latas, que resultaron 84 latas con película adentro y un montón de rollos sueltos mezclados con esas latas, también esa toma se ve bastante bien en el documental y ta, mezclados con escombros. Entonces en realidad era un sistema de imanes conectado a una L de metal, unos imanes super potentes de disco duro de compus que ensamblaban en caños de pvc de sanitaria de distintas medidas para poderlos ir ensamblando a medida que los íbamos mandando para adentro. Entonces bueno, lo primero que hicimos fue arrancar con la latas, que era como lo más fácil y nada, entramos a sacar las latas, eso básicamente Daniel y yo, y ta y Quique también que estuvo ahí ayudando. Bueno ta, Aurelio no podía creer lo que estaba viendo, empezaron a abrir las latas ahí, laburamos un rato, no se cuanto habrá sido, habíamos llevado unas

cuantas bolsas negras de esas que se usan para sacar escombros para llevarnos todo lo que pudiéramos sacar y nada, nos fuimos, juntamos varias bolsas, sacamos todas la latas que pudimos, después lo otro que habíamos hecho, digo, que hice, fue una especie de calderín cuadrado para de alguna manera tirar para adentro los negativos que estaban sueltos, sacamos bastante también de eso y nada, nos sacamos una foto todos, que es la toma que también aparece en el documental, que estamos como todos formados así con las cajas, con las latas en la mano, con las bolsas y nos fuimos.

Y bueno, eso fue, no me acuerdo qué día, o fue una noche de enero, no me acuerdo exactamente que día fue, y bueno ese fue como la retirada de la mayor cantidad del archivo, no fue todo, quedaron algunas cosas que quedaron ahí y eso que quedó ahí es lo que después Quique padre lo termina entregando el día de la inauguración de la exposición, lo llevó él y se lo entregaron creo que fue en la oficina del intendente, antes de eso está lo que también está en el documental, la fallida operación "Pelo blanco" que ta, que eso, que fueron y en realidad ya habían hecho un boquete y ya se habían llevado lo que faltaba, que era lo que tenía Quique padre y que fue lo que después termina entregando el día de la inauguración.

Y bueno nada, y ahí es un poco... después entrar en contacto con el material, apreciar el proceso físico bastante increíble que sucedió qué es el sellado de las latas por el óxido y el no intercambio de oxígeno con el mundo exterior, entonces, la mayoría de las 84 latas están muy bien adentro, y bueno nada, y un poco ese es como el momento, después un poco todo lo que se empieza a generar a partir de eso ¿no?.

R: Y vos, siendo fotógrafo, ¿cómo lo viviste todo eso?

G: Para mí fue una aventura increíble. Es un poco eso que mencionaba también, localizar un archivo perdido es emocionante, es algo que no sabes si existe, o si lo seguís buscando o lo seguís pensando con la esperanza de... osea todo el tiempo tenemos cosas de esas en mente, yo tengo otros archivos en mente que se que existieron, que no se que fue de sus vidas y siempre estoy pensando en que un día vamos a dar con ellos o alguien va a dar con ellos, no me importa si soy yo o es otra persona pero me refiero a que van a volver a ser archivos. Entonces nada, en realidad una serie de casualidades increíbles , entonces por un lado es bueno esa forma en la que se dan las cosas también estuvo muy linda desde ese punto de vista, porque fueron una serie de casualidades que tienen pila que ver también con la forma de ser que tenemos en Montevideo, eso que somos chiquitos, que todos nos conocemos ¿no?, bien producto también de eso. Ta, nada, y una aventura increíble, ir ahí y realmente recuperar ese volumen de imágenes, de bueno, por toda la importancia que después podemos analizar. Fue algo increíble, creo que todos los que estuvimos esa noche ahí, fue una experiencia que no la vamos a olvidar, eso seguro. Y de hecho tenemos nuestro propio recuerdo guardado que es la foto con todas las bolsas.

R: ¿Te parece que este archivo tuvo peso para echar luz sobre lo que ha sido una parte fundamental de nuestra historia como lo fue el golpe de Estado?

G: Yo creo que sí. A mi en lo personal, pero acá hablo como fotógrafo no como historiador, sin ningún apego a la metodología y a la academia, a mi en lo particular veo que arroja mucha luz sobre toda la conflictividad social de los 60, que es un poco lo que termina de alguna manera llevando al golpe de Estado, más allá de que también hay imágenes del golpe y de la manifestación del 9 de julio, creo que pone en contexto esas situaciones, sobre todo en concreto la manifestación del 9, que está sumamente fotografiada, que es algo que si bien vimos fotos también escuchamos hablar muchísimo, yo nací en el 70 entonces durante mi vida escuché mucho hablar de esas cosas. Creo que por varias razones, por un lado no porque no existan imágenes de eso, sino, desde mi punto de vista y eso también está relacionado con la importancia, es por el uso que se le da esas imágenes, osea, el hecho de mostrarlas, de utilizarlas, de hacer un libro, de hacer una exposición permite que la gente entre en contacto con esas imágenes, que la gente se apropie de esas fotografías y que justamente pase un poco lo que pasa, porque obviamente esas imágenes, si vamos a las imágenes del 9 o a las imágenes del golpe como algunas de las imágenes un poco más icónicas en este caso ya de Aurelio, de la tanqueta en el Palacio Legislativo o los gases en 18 de julio, no es necesariamente que no estén en el archivo de otro medio, osea, no lo he visto ni lo he corroborado, pero seguro que si vas al archivo del diario *El País* también cubrió esa manifestación y también tiene imágenes que tal vez no sean muy distintas. Pero una cosa son imágenes que están dentro de un archivo y otra cosa es cuando vos

generas formas de compartir o de utilizar esas imágenes, entonces creo que son las dos cosas, pero sí creo que tiene un énfasis a nivel de conjunto, creo que por quienes eran el diario *El Popular* y por la forma en la que funcionaban todo el conflicto social de finales de la década del 60 está súper presente ¿no?, entonces hay varios hitos como la Marcha de los Cañeros, o en fin, un montón de esa efervescencia en las calles y nada, eso me parece lo mismo, que sí que tal vez en otros diarios encuentres imágenes de alguna de esas cosas pero obviamente el enfoque del diario estaba muy enfocado hacia eso, entonces creo que es valioso. Desde mi punto de vista creo sobre todo en la pluralidad de los archivos, entonces cualquier archivo me va a parecer valioso seguramente en función de su... justamente la riqueza de su mirada, y si pudiera acceder a imágenes del mismo período de varios medios de comunicación seguramente obtendríamos también una mirada más rica y más amplia.

R: En cuanto a la administración del archivo una vez que lo hallaron, ¿qué conflictos implicó el hallazgo del mismo en cuanto a los derechos de autor?

G: [Se ríe]. Ahí hay una enseñanza muy importante y hay un problema también importante. No soy experto en temas legales pero desde mi punto de vista y un poco también desde el tratamiento formal de ese archivo... Osea normalmente vos tenés autor y productor de un contenido, el autor es el fotógrafo, claramente y el productor en este caso es un medio de comunicación, un diario que es el que hace los encargos, el que paga la película, el que hace todas esas cosas que hace el productor. Para nosotros este conjunto documental formalmente siempre fué, y sus

siglas archivísticas son así “Fondo Privado, EP, del Popular” y los fotógrafos son el grupo de fotógrafos que operó o que trabajó para *El Popular*, o los que sabemos que trabajaron para el diario *El Popular* en todos los años que tuvo de funcionamiento, entonces ahí está, esa es la autoría moral y por otro lado el productor. Sí hay un tema legal que nunca se terminó de aclarar o de sanear, un poco también con Aurelio como interlocutor del diario *El Popular* que era un poco lo que nosotros vivimos a o largo de estos años, él como jefe de fotografía, pero bueno esa situación con el tiempo fue cambiando y legalmente siempre estuvo en un limbo, osea, nunca fue una donación formal, entonces tuvo un limbo jurídico que es fundamentalmente la autocrítica que yo nos hago, que también tiene ciertas connotaciones políticas que no se quiso abordar en su momento y bueno, y que termina en la situación que estamos ahora que, hay una demanda por la propiedad de ese archivo que es, entre Aurelio González y el Partido Comunista, que son los dos que reivindican los derechos, el Partido Comunista como productor junto a la organización de ex trabajadores del diario *El Popular*, que están alineados en esa posición de: esto es del diario, de todos los trabajadores y de todos los fotógrafos del diario y por lo tanto es del partido, como productor y Aurelio que reclama la titularidad de todo. De mientras eso está depositado en el CdF, la jueza cuando se inició esto hizo una inspección ocular acá en el Centro, en la cámara de conservación para visualizar el objeto de la demanda y para ver en qué estatus estaba a fin de ver si daba cabida a una orden, a una... no me acuerdo como se llamaba jurídicamente, bueno, a fin de si la justicia lo iba a mantener bajo custodia hasta que se dirimieran los derechos.

La jueza entendió que estaba en un buen lugar y que no corría riesgos, por lo tanto dictaminó que quedara bajo custodia del CdF hasta que se resuelva el tema de la titularidad y bueno, y por otro lado hay una donación formal del Partido Comunista al CdF, pero bueno un poco esas son las piezas hoy y nosotros estamos a la espera de que eso se resuelva, lo cual, además de una parte de autocrítica y algo que yo y Ana que trabajó conmigo que es archivóloga y que usamos mucho como ejemplo en los cursos que damos acerca de los problemas de derechos en los archivos, mi opinión personal es que llegamos a una situación que va absolutamente en contra de todo lo que todos siempre quisimos sobre este archivo y todos dijimos en discursos más o menos encendidos que queríamos: que las fotos eran de la gente, que vuelvan a la gente, que la gente se las pueda apropiar, que las pueda usar, en fin, que es todo lo que tiene que ver con un archivo público que es nuestro deber ser como custodios de un archivo público y que ahora quedamos atados por una situación judicial que termina protegiendo y encerrando el archivo en una cámara y no permitiendo o no estando disponible el uso de esas imágenes porque hay una disputa judicial por detrás entre protagonistas que en realidad todos en su momento se rasgaron las vestiduras de que tenía que ser otra cosa.

Entonces, desde un punto de vista súper triste el llegar a esto, pero es la situación que pasa, entonces esperaremos los tiempos de la justicia y que la justicia dirima en ese sentido, osea, no nos corresponde a nosotros pronunciarnos, ya que somos ajenos en realidad a esa disputa de derechos, simplemente es eso, como están acá, tenemos que esperar que eso se decida. Lo otro es como una opinión totalmente extrajudicial acerca de lo que yo veo que es el deber ser de los archivos y bueno, y como en realidad quedamos a la espera de que eso se termine de acomodar, de

pronunciar, o que se defina para ver que es, por supuesto que nada, que estamos a la espera y que cualquier opción para nosotros, lo que diga la justicia va a ser lo que hay que hacer, si ese archivo hay que devolverlo o entregarlo a quien la justicia crea que es su legítimo titular lo haremos sin ningún problema, pero nada, la pena es como esa.

R: ¿Ustedes llegaron a digitalizar y publicar algo antes de todo esto?

G: Si.

R: ¿Era mucho?, ¿Poco?

G: Bueno, en realidad no me acuerdo de memoria. Nosotros llegamos a hacer pila de cosas con esas fotos, creo que hay en el orden de las 5.000 imágenes digitalizadas más o menos. Lo que se hizo a nivel de archivo con eso fue: inventariado, conservación de la totalidad de las imágenes, eso quiere decir limpieza mecánica de esos negativos, guarda, en este caso no es cambio de guarda, es colocarles guarda porque ninguno tenía guarda y codificar cada una de las tiras ¿no?, están en tiras sin cortar, codificar cada una de ellas con un número de inventario y hacer el relevamiento correspondiente de todas esas imágenes que son alrededor de 40.000, 45.000.

Eso a nivel de conservación y control documental, entonces bueno, todas las tiras están numeradas, se sabe a qué lata pertenecía, se codificaron las latas totalmente arbitrariamente a medida que sacabas “esta es la 1...”, pero bueno, se mantuvo ese

origen o esa procedencia de cada una de esas latas. Eso a nivel de control físico, a nivel de descripción o de control intelectual se hizo la ficha descripción del fondo, que es la que está en la vía de archivos, el conjunto, que es normalmente la primera herramienta de control de un conjunto que hacemos y se hizo por un lado, se compiló información aportada por Aurelio sobre el contenido de esas imágenes, que Aurelio visualizó todo eso y hacía notas y escribía cosas y por otro lado también eso hecho por investigadores en historia que sí ya hacían una descripción más profunda, se definió hacerlo no por fotograma o por unidad documental simple, sino que decidimos trabajar por grupo, por fotoreportaje le llamamos, un poco basados en la dinámica de los fotógrafos de prensa que bueno van, hacen una nota, esa nota tiene una longitud de un fotograma, un rollo, dos rollos, después siguen, hacen otra nota, entonces en un rollo puedes encontrar varias cosas distintas. Lo que se hizo fue identificar en dónde están esos cortes y bueno del 15 al 23 es una reunión en no se donde, el 24 es un partido de fútbol de no se que, entonces se describió cada uno de esos conjuntos, eso está todo referenciado en una base y en base un poco a un criterio mixto, un poco desde el área fotografía y desde el área de investigación del CdF se fue haciendo un corte, una selección sobre ese material que terminó en la digitalización de unas 5.000, eso como a nivel del procesado organizado del archivo. Después se hicieron muchas cosas más a partir de eso, se hicieron muchas muestras con distintos cortes, osea la muestra homenaje fue la primer muestra y después se siguieron haciendo muestras, muestras que recorrieron buena parte del país y el exterior, eso como una salida importante, el documental de Juan como otra parte importante vinculada a la difusión de esa historia y la edición del libro *Fui testigo* como otro de los puntos que me parecen importantes destacar.

Originalmente cuando nosotros pensamos, nuestra idea era hacer dos libros con dos cortes distintos sobre el mismo archivo, que nos parecía que estaba bueno sumar distintas miradas sobre un mismo archivo, entonces uno iba a ser el corte de Aurelio que iba a ser como más subjetivo, él como protagonista también de eso y otro iba a ser un corte nuestro, así, desde la metodología, desde la historia, la fotografía, etc. El nuestro nunca lo llegamos a terminar de hacer, el primero que se hizo fue con la mirada de Aurelio, fué el que se llamó *Fui testigo* y que fue un éxito editorial... ya no me acuerdo cuantos tirajes hicimos pero se agotó bastante rapido asi que por lo menos tienen que haber sido mínimo 2.000 ejemplares, que se vendía a un precio como es nuestra política editorial, que no son libros para lucrar, por la misma razón somos un organismo público, son libros que valen un poco más que el costo y no mucho más. Eso creo que fueron como las partes más importantes de la difusión, después a esto también se han sumado muchas entrevistas, muchas cosas que han hecho otras personas, libros, utilización de fotos, que es parte también de lo que nosotros canalizamos, al igual que todos los conjuntos que custodiamos, las peticiones de acceso al archivo pasan por un pequeño proceso interno entonces nada, de escenografías de obras de teatro, documentales, prensa, libros, millones de utilizations de esas fotografías, esto un poco también vinculado a lo que hablábamos, no es que no existan otras imágenes del golpe de Estado pero estas tuvieron una circulación de alguna manera mayor. Y bueno, eso es un poco como todo lo que estuvo enfocado a la difusión y al acceso de esas imágenes.

R: ¿Qué papel juega o crees que puede llegar a jugar la fotografía para ilustrar mejor los hechos del pasado, en este caso de la historia del Pasado Reciente del Uruguay? Tanto a nivel general como particular.

G: Es una buena pregunta. Obviamente mi visión es muy subjetiva y muy desde la fotografía que es mi profesión, entonces sí, claramente creo que vivimos en un mundo lleno de imágenes, a veces aturdidamente llenos de imágenes, generalmente tenemos problemas para decodificar esas imágenes también, osea, a mi en la escuela me enseñaron a leer y a escribir y puedo comprender un texto pero nadie me enseñó a interpretar o a analizar una imagen, salvo si te interesa, lo vas aprendiendo después pero nada, más allá de eso me parece que las imágenes en sí mismas, y no me acoto solamente a la imagen fotográfica, también a la imagen en movimiento, creo que normalmente tienen la capacidad de transmitirnos otro tipo de información. Es un poco lo que yo te decía, si bien yo escuche toda mi vida hablar de la manifestación del 9 de julio y la represión de la manifestación del 9, igual me impactó cuando vi las fotografías porque es otra forma distinta de ver un hecho conocido, entonces obviamente ninguno prima sobre ninguno, todas son formas, desde mi punto de vista complementarias, entonces nada, la fotografía como generador y disparador de eso yo la veo como súper... que es parte de lo que a mi me gusta de trabajar con fotografías históricas, es que es un documento totalmente polisémico a diferencia de otro tipo de documentos, y bueno, lo que veo que nos pasa es eso, que tiene una conexión más irracional con la gente y que mueve fibras muy distintas, entonces hay fotografías que a uno lo pueden emocionar y otro no y eso se vuelve como muy abierto. Entonces a mi me encanta, me parece que el

conocimiento de nuestro pasado visual es otro de los niveles de conocimiento que tenemos que transitar, es un poco la fantasía... o cómo ¿por qué, por ejemplo, vemos y miramos grabados de la época de la colonia y a través de eso tratamos de entender cómo era Montevideo en esa época? porque bueno, porque había grabados, pero si hubiera habido fotografías íbamos a querer ver las fotografías de la muralla funcionando... de en fin, de un montón de cosas que hoy las conocemos seguramente por las crónicas.

Entonces yo creo que sí, por un lado como fuente creo que es super interesante y además por otro lado la fotografía para mí tiene una conexión con lo visual y tiene toda una capacidad de ser utilizada, justamente por esa variación de aspecto que tiene, desde una investigación super formal con la metodología y la ortodoxia de la academia para trabajar y analizar, no sé, hechos del pasado reciente hasta poder ser utilizada por un artista visual como Rosangela Renno cuando hizo el trabajo sobre el archivo de *El Popular* para la inauguración de la sala de este edificio, que parte del mismo archivo, de las mismas imágenes y genera un medio totalmente distinto al que se puede generar desde otra disciplina, entonces para mí esa característica de las imágenes es super rica. Yo que trabajo con todos los conjuntos, nada, siempre nos parece interesante cuando nos piden fotografías ver la variedad de cosas para las que pueden pedir las, muchas cosas que ni siquiera nos las imaginamos que existieran en nuestras vidas, entonces cómo permite esas múltiples lecturas para mí es de lo más rico, yo particularmente me re cuelgo mirando eso o mirando tomas de época, etc. pero creo que sí, que nos conecta de otra forma.

ENTREVISTA A JULIO MENAJOVSKY

R: Contame un poco la experiencia con el ARGRA, tu experiencia con los archivos y los hallazgos de los archivos del ARGRA.

J: Te cuento, tengo que poner alguna señal de ajuste en cuanto a la información que vos tenes, porque sí es cierto que yo trabaje en ARGRA, estuve en la comisión directiva de ARGRA a partir del año 97. Fue un año muy especial porque ese año lo habían matado a José Luis Cabezas, un fotógrafo. Primero lo secuestraron, lo mataron y luego incendiaron el coche con él adentro por todo una historia de haber sacado una fotografía a un empresario con tintes mafiosos, vinculado al poder, donde trabajaba con ex miembros de la fuerza de seguridad, empresas más que implicadas en crímenes de lesa humanidad y es un tema que conmovió las estructuras políticas de ese entonces y para ese momento la Asociación de Reporteros Gráficos no tenía una actuación importante en el país, administraba una credencial con la cual podíamos trabajar, es una asociación civil, sin fines de lucro, es decir que nadie cobra por hacer ese trabajo... Se hace una muestra anual de las fotografías que los fotógrafos deciden publicar por decisión propia, una muestra que viene de la época de la dictadura, y no mucho más, en ese momento.

Cuando ocurre el crimen de Jose Luis Cabezas arranca de golpe, queda expuesta a la mirada pública, en el centro, en el ojo de la tormenta y la comisión directiva que estaba en ese momento frente a la asociación tenía que ser renovada, prácticamente dos meses después del crimen de Cabezas entonces se hace una

postergación por decisión de asamblea extraordinaria, había que renovar las autoridades y todos coincidíamos en que tenían que quedar los mismos compañeros que estaban en ese momento y los compañeros dijeron que no, que estaban agotados, que no podían más, que era demasiado. Nos miramos con un grupo de compañeros y dijimos “no podemos dejar esto acá”, así, a la deriva. No había nadie que se propusiera y ahí con un grupo de compañeros nos pusimos al frente y yo entre como miembro en la comisión directiva en un lugar poco relevante que es Primer Vocal, sabiendo que yo iba a quedar en una posición más comprometida, yo venía de la militancia, yo sabía lo que significaba eso, en cambio otros compañeros no... la cuestión que una vez que la comisión directiva se conforma y tomamos en nuestras manos toda la campaña de José Luis Cabezas, que pone a los fotógrafos en un lugar social diferente de hasta donde habíamos estado en ese momento, porque hasta ese momento éramos fotógrafos que emergíamos a la esfera pública si lastimaban a un fotógrafo o eventualmente si algún fotógrafo conseguía algún premio internacional, o alguna foto extraordinaria, alguna cosa que ocurriera, pero en principio el lugar del fotógrafo no era visible, socialmente hablando. Y ahora si, a partir del momento ese, entonces eso significa una gran transformación, enorme para la asociación, para nuestra propia percepción de nuestro lugar y nos permitió proyectar cosas, una de las cosas que nos permitió proyectar fue una escuela que sirviera a los efectos de financiar las actividades de la asociación pero a su vez la posibilidad de poder formar a nuestros propios colegas del futuro, imprimiéndoles una mirada, una ética, una concepción sobre nuestro trabajo y también para fortalecer alguna conciencia en relación a cómo relacionarnos con los demás actores de la comunicación: los redactores, los jefes, la poca incidencia que tenían

los fotógrafos en la estructura piramidal de poder de un medio, eso siempre hacía que nuestro trabajo siempre fuera secundarizado y subsumido a las decisiones de editoriales que nunca pasaron por garantizar o custodiar el lugar de la imagen.

El fotógrafo siempre está muy involucrado con su producto, es una característica del fotógrafo, hay fotógrafos que hablan de sus fotografías casi como una extensión de sí mismos y todo lo que le pasa de bueno o de malo a esa fotografía le pasa al fotógrafo, es una cosa muy tremenda lo que nos pasa a nosotros.

Una vez que la escuela empezó a andar, que ya más o menos se consolidó, también empezamos a conocer lo que significa tener una escuela propia, darle su carácter... A la par de eso surgió otro proyecto igualmente seductor, movilizador, que fue el de hacer una fototeca. Esa fototeca en principio iba a ser las fotografías que año a año los fotógrafos daban, damos, dabamos para organizar una muestra anual y que quedaban materialmente en algún lugar de la asociación, muchas veces sin las condiciones de guarda correspondientes, adecuadas, sin que estuvieran digitalizadas, de manera tal que abordarlas implicaba ir a un armario, manipular el sobre, abrir el sobre, poner las fotos ahí, guardarlas... Eran épocas en las que la digitalización empezaba a avanzar fuertemente. Nadie sabía nada, ni como se hacía, ni lo que implicaba, ni podíamos presupuestar ni en tiempo ni en dinero lo que significaba eso, en qué viaje de ida uno se subía cuando uno decía voy a digitalizar y gestionar un archivo, eso nos fue dando una práctica. La fototeca se consolidó, una vez que se agotaron las instancias de digitalizar lo que había, ahí se empezó a trabajar con algunos compañeros que donaban sus archivos para que fueran digitalizados. El potencial fotográfico que atesora ARGRA es de una magnitud y un volumen que permitiría abastecer las necesidades de fotografía de

prácticamente cualquier editorial en relación a cualquier hecho del pasado más o menos reciente.

La otra es, los valores culturales que se despertaron, de volver a reponer imágenes que estaban guardadas, dormidas durante décadas o años, que son vistas de una manera diferente desde un presente diferente al momento que se hicieron las fotos. ¿Cómo abordas el contenido de una imagen? si no es a partir de todo tu bagaje acumulado hasta el momento en que tenes la fotografía enfrente tuyo y que detonan todas las conexiones para interpretarla, para vincularla, para referenciar algo a partir de todas tus competencias y de tus intereses del momento, de manera tal que una fotografía nunca va a ser vista de la misma manera en momentos diferentes, por esa misma razón, ni por actores diferentes.

J: Ahora te voy a hablar solo de mí. En el año 94, durante el gobierno de Nestor Kirchner, él relanzó todo lo que fue la política de Derechos Humanos en Argentina, se derogaron todas las leyes que impedían los juicios; una de sus tantas acciones fue la de crear el Archivo Nacional de la Memoria, este organismo tiene por tarea la de preservar, relevar, digitalizar y facilitar el acceso público de todos aquellos materiales, documentos (y por documentos entendemos escritos, papeles, libros, fotografías, videos, audios, transcripciones de todo tipo) que puedan dar cuenta de las violaciones del Estado en relación a la preservación y respeto de los Derechos Humanos. Así que es un organismo que el Estado genera para investigarse a sí mismo sobre las violaciones que pudo haber cometido en otro momento.

Yo a esta altura, yo no sé si Isa te contó pero yo fui preso político de la dictadura en Argentina, y el dato no es menor porque yo en ese momento acumulaba: ex preso

politico, militante, yo ya era docente en una Universidad sobre fotografía, ejercí el fotoperiodismo, inventé una escuela, la dirigí, la pensé, la soñé, la proyecté, y estuve en los pasos iniciales de una fototeca de la Asociación de Reporteros, en ese marco yo me acerco al archivo general de la memoria y les digo ¿se puede saber por qué no me llamaron a trabajar acá? porque a ver, es difícil hablar de uno mismo pero es difícil acumular tantas calificaciones...

El fotógrafo si trabaja para un medio, va a un lugar, va a un acontecimiento saca fotos, cubre de arriba, cubre de abajo, saca un número indefinido de fotografías que puede ser gigantesco o no, de esas fotografías, en caliente y sobre la necesidad de una salida inmediata se eligen algunas fotografías, esas fotografías pasan por un segundo filtro que es cuál de estas pasa al papel, la que pasa al papel tiene la chance de quedar en la memoria de la gente porque esa foto sí la puede haber visto mucha gente, esa foto se guarda en el archivo del diario y el diario se guarda en algún otro lado... Pero, ¿qué pasó con todas las fotos que en ese momento fueron descartadas?, ¿qué pasó con todas esas fotos que en el momento y en caliente y sin perspectiva histórica el editor o el fotógrafo, quien haya estado frente a ese material habrá dicho esta foto no sirve, esta es la que sirve, esa foto que no sirve... A ver, ¿qué pasó?, ¿por qué no sirve?, ¿qué es lo que hay en esa foto que no sirve? La otra, una fotografía icónica, que todo el mundo recuerda por algún motivo, porque se publicó, porque fue un afiche o la portada de un diario o lo que sea, hay fotos que tienen ese curso... no es lo mismo ver esa foto sola que verla en la serie en la que está incluida esa fotografía, donde podemos ver el antes y el después, qué hizo el fotógrafo, donde se paró... y después atender a esta pregunta ¿por qué

estaba el fotógrafo ahí?, ¿porque estaba cubriendo para un medio?, ¿porque su intuición le dijo que ese día tenía que salir con la cámara?, ¿porque estaba colaborando con la movilización desde un lugar como fotógrafo? es decir, todo lo que son los condicionamientos, es decir que, acudir a un archivo, sobre todo si el autor o el productor está vivo, nos permite restituir la situación de enunciación de una imagen que suelta y descontextualizada del proceso de producción puede inducir en lecturas que pueden ser válidas pero siempre son incompletas.

Entonces la fotografía analizada, atravesada por la mirada de ¿que hacía el fotógrafo ahí?, ¿quién era?, ¿en qué serie discursiva fue sacada?, ¿por qué salió aislada esa y no las otras? Empiezan a haber capas de conocimiento que permiten restituir la situación de enunciación, no sólo de lo que estaba pasando sino de todo lo que circundaba el hecho de que haya un testigo con cámara. Entonces esa imagen ya se convierte en un dato, recupera o refuerza su carácter de documento.

La cámara lo único que capta es la apariencia física de eso que estaba frente a la cámara y desde el lugar que estaba el fotógrafo y durante el tiempo que duró la obturación de la foto. La fotografía da de la realidad una porción tan pequeña, tan frágil, tan vulnerable, que no se puede entender como se le atribuyó de tal capacidad de verdad, de recorte, de prueba, de testimonio... cuando uno dice “de la realidad que puede captar la fotografía” NADA, apenas la apariencia óptica de algo que está enfrente y desde donde está el fotógrafo y enmarcado por el cuadradito de la cámara, los colores se producen de una manera diferente, no hay temperatura, no hay sonido, no hay olor, la realidad nosotros la aprehendemos a partir de todos nuestros signos cognitivos, de nuestra capacidad cognitiva que es muy amplia, no

solo la visión. Ahora, el historiador se pregunta ¿yo puedo confiar en una fotografía? y la verdad que no, si me preguntas, durante mucho tiempo yo milite con otra idea pero realmente un historiador no puede basar una hipótesis o comprobar algo, pero sí tiene un fuerte indicio frente a sus ojos, la contemplación de una fotografía es un indicio de algo, por lo pronto es una apariencia de algo que puede ser un indicio de algo, si yo en este momento empiezo a escuchar gritos de la casa de al lado “y deben estar peleandose” hasta que yo no averigüe si estan peleandose o festejando yo tengo solo indicios y por los indicios me puedo engañar, me puedo guiar mal, pero también es cierto que el indicio algo te dice, pero es solo un indicio, ahora, un historiador no puede usar un indicio como un dato, ahora, el indicio se puede convertir en dato a través de estos artefactos, por eso la posibilidad de acceder a los archivos ya no es acceder solamente a fotografías sino a cómo fueron hechas, a todos estos modos de lectura que constituyen un elemento de primer nivel o de una singularidad para la reconstrucción o reposición de acontecimientos del pasado que tienen importancia en el presente.

La memoria no es solamente recordar, hacer circular una imagen es darle existencia a un sujeto, es hacerlo presente a ese sujeto que entrará en conexión con todas las disputas y entramados de los significados que se van elaborando socialmente para cada momento, por ejemplo, ¿cómo era vivir en los 70 bajo las dictaduras? podrán preguntarse tus hijas o hijos dentro de muchos años, gracias a las fotografías podemos ver cómo se vestían, qué coches habían... ¿y había movilizaciones? si, y eran peligrosas... ¿y había algún diario sacaba fotos? y bueno había un diario, que era el diario *El Popular*... ¿y es importante que eso esté en el presente? y si, porque alguien se hizo una pregunta y ahora puede respondérsela de un modo más amplio

que si no contáramos con el acceso a un registro que atesora como mínimo apariencias ópticas de lo que tuvo en frente la cámara, pero que es posible, a partir de esa experiencia óptica, de esos indicios, armar, reponer, reconfigurar, aspectos del pasado que de otra manera se perderían, ni hablar si estamos hablando de un archivo considerado perdido, que tiene una riqueza... y mucho más si uno de sus productores está presente y puede dar cuenta y dar claves, decodificar su organización interna, su configuración, por qué esas imágenes y no otras y algunos aspectos que hacen a la vida de esas fotografías que también se hubieran perdido. Cuando Aurelio cuenta que iba con las fotografías el día de la Huelga, porque si no salía en los diarios, iba a las demás fábricas a mostrar “miren”, es conmovedor eso, yo cuando lo escuchaba a Aurelio se me caían las lágrimas. Cuando él decía íbamos a las fábricas a decir “¡Resistan! están haciendo huelga los compañeros!”... claro, la dictadura se encargaba de decir que la Huelga había sido un fracaso y las fotos estaban como prueba.

R: Esto de ¿cómo puede influir en la memoria el hallazgo de este archivo, esta memoria, con todo lo que implica para el pasado reciente de nuestro país? Ya sea *El Popular* o los archivos con los que tú has trabajado.

J: Ahi estan codificadas muchas lecturas posibles que se pueden hacer a condición de que se apliquen los instrumentos adecuados, brotarán certezas, muchas nuevas preguntas, se pueden establecer conexiones que no existían hasta el momento de abordar el archivo, y la memoria, que no es recordar simplemente, la memoria es una producción producto de una voluntad, de un posicionamiento, es una acción

política, aunque el tema que uno esté investigando no sea político porque es una acción que interviene en las relaciones de los distintos actores sociales en el presente, aunque sea reponer un ídolo popular, porque ese ídolo popular también representa algo, entonces que el público lo olvide, o lo vuelva a escuchar, o lo vuelva a ver o a recordar es político. Si uno no le aplica las herramientas para poder decodificar aquello que está en la imagen, todos sus saberes, todos sus sentidos permanecerán dormidos y nosotros estaremos ciegos frente a ellos. Pero por suerte las ciencias sociales, las prácticas sociales que tienen que ver con la imagen, esto que vos estés haciendo una tesis de grado sobre este tema, que reflexiones, que nosotros en ARGRA nos hayamos topado con este problema sin que lo hayamos propuesto. La memoria es posible, y esto de que la memoria es posible me lleva a otra cosa... esto de trabajar con archivos, de hablar de archivos, de promocionar los archivos, gestiona la posibilidad, porque vos imaginate... vos viste como se encontró el archivo del diario *El Popular*: pibe que hablaba en un quiosco, aparentemente al pedo, uno que había empezado a trabajar en el CdF y dijo... si no pones en línea dos cositas como esas mirá lo que se perdían, entonces hacer memoria, que la memoria funcione como un bien colectivo, a custodiar, a alimentar, a que no se pervierta, genera también la posibilidad, van a aparecer muchas más cosas. La gente que encuentra negativos tirados en la calle y los agarra y los escanea y los pone en Facebook y pasan cosas, aveces conexiones directas sobre que bueno, encuentra algo y conoce a quienes están implicados en la imagen, pero a veces una imagen te despierta cosas que tienen que ver con el pasado que no es de uno pero es de uno porque es el pasado de la comunidad y pasan cosas. La memoria es un acto de la voluntad y de la percepción. El pasado atesora

respuestas, aunque lo que ocurre normalmente es que genera preguntas más que respuestas.

R: ¿Qué aporte te parece que puede ofrecer una fotografía en relación a otras fuentes como pueden ser documentos, testimonios, películas, diarios, para comprender la historia del acontecimiento que documenta? Es decir ¿Qué valor sobre estos otros documentos te parece que puede aportar una fotografía sobre un hecho que está documentando?

J: Sobre la fotografía se ha erigido todo una mitología en torno a su capacidad probatoria, sobre aquello que muestra. La deconstrucción de este concepto no nos debe llevar a su extremo contrario que es “la fotografía no prueba nada” la fotografía es prueba de algo, la prueba es que algo como lo que estamos viendo estuvo frente a la cámara en determinado momento y alguien hizo esa imagen por algo, ahí ya tienes una escena, la escena del crimen está ahí, ahora ¿Quién es el autor del crimen?, ¿A quién le pertenece el cadáver?, ¿Por qué estaba el cadáver ahí? eso es lo que hay para averiguar, la fotografía aporta como mínimo eso, lo que está frente a mi ahora en la foto estuvo frente al fotógrafo, ese algo es la apariencia de algo que yo estoy viendo. Ahora si esto empieza a coincidir o a entrar en contradicción con otros documentos... ahí ya empieza el proceso que puede llevar a una verdad más sustentada, tanto porque confirma, tanto porque desmitifica, por ejemplo si dos personas dicen que no estuvieron juntas y de repente aparece una foto de esas dos personas es porque estuvieron juntos y hay que reescribir la

historia, entonces es un gran servicio que hizo la fotografía, ahora ¿Eso prueba muchas más cosas? no, prueba que en ese lugar estuvieron juntos.

La fotografía constituye un lenguaje, bajo ciertas condiciones. Necesita del corpus, necesita de la serie, necesita de las conexiones, necesita de saberes previos, necesita de documentos que avalen, confirmen o desmitifiquen aquello que la fotografía puede llegar a destituir.

R: ¿Qué papel te parece que juega la fotografía para ilustrar mejor los hechos del pasado?

J: La fotografía claramente bajo las condiciones expuestas, si están dadas las condiciones para leer una fotografía, estamos hablando de fotografía documental ¿no?, estamos hablando de una fotografía cuya importancia está en relación a un hecho del pasado, porque la fotografía es muy amplia. A condición de que podamos leerla, podamos restituir la situación de enunciación lo más aproximado posible, esa fotografía tiene muchas ventajas, una de las primeras es que constituye una economía de esfuerzo enorme por la capacidad de poder condensar sentidos complejos encapsulados en una misma imagen, como un paquetito que uno puede abrir recorriendo sus zonas, es como un mapa, donde vos al principio ves un montón de cosas pero cuando te metes podes empezar a ver distancias, alturas, lugares que pasan cerca. Es decir que una fotografía es una cartografía donde uno puede indagar sentido, recorrer senderos para encontrar cosas, y reproduce una economía en relación a otros soportes como el texto por ejemplo. Claro que cada uno atiende a distintas necesidades y posibilidades, el texto puede llegar a reducir

mucho más las indeterminaciones porque es una tecnología más precisa, por ahí la de la palabra (bien utilizada estamos hablando) y la fotografía tiene una limitación que es que no se basta por sí misma, la fotografía siempre necesita de algo que le venga de afuera para confirmarla, para completar su sentido, sino es una indeterminación absoluta.

La segunda posibilidad es su alto valor de pregnancia, quien contempla una fotografía y puede apropiarse de su sentido, esa fotografía va a retenerse de un modo que por ahí otros textos se diluyen de otra manera. Cada uno tiene una iconografía personal pero también hay iconografías comunitarias y que definen la identidad de grupos y de comunidades, los archivos y las posibilidades de poder apropiarse colectivamente al sentido de algunas imágenes también construye la identidad colectiva, y en ese sentido la fotografía juega un papel muy activo. No hay operación ideológica, religiosa, política, cultural que no haya acudido a las imágenes para instituirse como tales, así que en nuestra contemporaneidad que nos toca, la fotografías que nos dan cuenta del pasado ayudan, permiten, habilitan la iconografía de la cual nos servimos todo el tiempo para saber quienes somos, entonces, qué ingresemos a esa iconografía es fundamental.

Si hubieran habido fotografías de los allanamientos, de la gente llevándose gente vendada dentro de un coche, engrillada en un sótano de una comisaría y tirada al mar (en la época de la dictadura) no serían desaparecidos, serían muertos, serían torturados, es decir que la misma palabra desaparecido es producto de una imposibilidad de su representación; ahora ¿Qué significa para una sociedad como la nuestra, miles y miles de personas desaparecidas que no se puede construir su

identidad? salvo con una acción colectiva como la que hicieron las madres, las abuelas, los familiares, los compañeros de los desaparecidos que les dieron identidad a quienes no la tenían hasta que al final hubo una imagen en la cual poder depositar esa falta de identidad en una identidad construida. En el caso argentino fueron las madres de Plaza de Mayo y su pañuelo blanco, el pañuelo blanco terminó condensando la identidad de aquel que no estaba, vos fijate: una imagen construida socialmente para salvar la ausencia de una imagen efectiva; para eso sirven las imágenes y para esto están los archivos culturales, o para eso podrían estar.

ENTREVISTA A PABLO PORCIÚNCULA

R: ¿Qué fue lo que se propusieron con este proyecto?

P: Una de las ideas fue poner el tema sobre la mesa, poner el tema sobre la mesa desde esta perspectiva un poco distinta porque como objetivo ahí nosotros... Anabella sobre todo decía “bueno acá, llegándole a una persona que nunca se haya planteado el tema, el objetivo del proyecto está cumplido” y para llegar a esa persona que nunca se hubiera planteado el tema también había que darle una vuelta distinta. Por eso tuvo que ver con los referentes, con referentes apolíticos y en algunos casos por lo menos inesperados para quien maneja normalmente este tema. Ese fue como el objetivo del trabajo, dar elementos y llegar a gente que no se había cuestionado el tema o que no lo tenía en su propia agenda.

R: Ya me lo respondiste, pero te iba a preguntar sobre el referente, ¿por qué eligieron ese tipo de referentes?

P: Porque tiene que ver además con tener un abanico lo más amplio posible, porque entendemos que la gente mira a sus referentes, como casi mirarse al espejo pero encontrando otra imagen, entonces bueno, eran necesarios para poder llegar a la mayor cantidad de gente posible.

R: Esto del abrazo que ustedes proponen, ¿por dónde viene, de qué nace eso de que el referente abrace la fotografía?

P: Eso nace de otra idea del proyecto que fue salir como de la idea general del desaparecido. Maso menos se ha manejado siempre esto, como la idea del desaparecido, pero cuando vos ves que es eso, que por un lado esta muy bueno porque los dejás a todos en un mismo lugar, porque no hay personas que tengan más importancia que otras, porque podés abrazar sin importar que sea un familiar o no, lo vuelve a poner en el lugar común.

Por otro lado también le saca la historia singular de esa persona, entonces cuando, en prensa, yo trabajo en prensa, cuando tenemos que contar historias, en general vos partís, en general o en algunos casos de reportaje vos partís de la historia singular para después poder generalizarla; yo me puedo sentir un poco conmovido con lo que le pase a alguien en Indonesia, ahora, si vos me contás la historia de esa persona y empiezo a encontrar elementos que me vinculan entonces mi atención a eso va a ser mayor, porque a mi me importa lo que pasa en mi comunidad y me va importando cada vez menos lo que pase en el resto del mundo salvo si encuentro un denominador común. Y esto es lo mismo, es el mismo camino, dijimos “bueno acá hay que poder encontrar a la persona que fotografiamos con este cartel, ¿cómo lo encontramos? humanizándolo, ¿cómo lo humanizamos? y bueno con su propia historia”, entonces cuando la persona llegaba al estudio se encontraba con un audio que contaba sobre ese desaparecido que le iba a tocar sostener. Entonces lo que pasó ahí fue una suerte de ponerse en el lugar del otro, de realmente encontrarse

con la persona que fue ese desaparecido. Entonces en este otro gesto, que es como muy humano, del abrazo, nos resumía la posibilidad de ese encuentro.

Lo discutimos mucho el abrazo, incluso si lo poníamos o no en el título, y lo que nos fue pasando, a mucha gente no le gustaba “*El abrazo*” pero lo que fue pasando a lo largo del proyecto fue que el abrazo se impuso, se imponía por ejemplo cuando terminábamos de sacar las fotos los retratados te abrazaban, pasaba eso, la verdad es que el abrazo se fue imponiendo, se fue imponiendo como gesto humano y bueno y en la coyuntura ésta donde los abrazos están impedidos quedó como casi un gesto subversivo, está interesante.

R: ¿Qué aporte te parece que puede ofrecer una fotografía en relación a otras fuentes como pueden ser diarios, archivos o testimonios para comprender la historia del acontecimiento que documenta?

P: Bueno creo que la imagen en general trabaja desde lo emotivo, la imagen tiene una pluralidad de lecturas que tiene que ver con lo emotivo, la imagen fija además, a eso le agregas que tiene un espacio de reflexión a mi gusto o a mi entender mayor que la imagen en movimiento, porque quedas congelado, vos mismo quedas con un tiempo, es tuyo el tiempo en el que presencias esa imagen, que no te pasa con la imagen en movimiento que queda en lo indeterminado. Entonces, yo creo que desde ese lugar ha funcionado mejor que las palabras, y esto no fue pensado digamos. Una de las reflexiones después de ver que es lo que ha estado sucediendo con este trabajo, Ricardo Gomez decía “los fotógrafos siempre queremos conmover con estas imágenes” y esto ha conmovido y acá me parece

que sí, que aquí lo que ha pasado es que se han abierto preguntas a partir de la imagen, o se han puesto palabras a partir de la imagen, entonces me parece que ese es como el duro, trabajar desde lo emotivo, la gente se conmueve con la imagen, con el abrazo, con el gesto, con lo que se encuentra ahí y a partir de ahí eso abre preguntas. Mirá, ayer o antes de ayer nos llegó un trabajo, un video de un pibe que no conozco, es de Paysandú y decía “desde que estoy en Montevideo es la primera vez que participo en la marcha, llegue al tema a partir de las imágenes que hicieron ustedes”, es un video divino, dice “yo no estuve, yo no tuve nada que ver, pero esto...” y empieza a relatar ahí. Se pone en el lugar del otro, que eso creo que también, volviendo a la pregunta anterior, también con el abrazo te da la posibilidad de ponerte en el lugar del otro y esto, la imagen también te permite ponerte en el lugar del otro, te permite abrir preguntas. Entonces me parece que el discurso de *Imágenes del silencio* entra por lo visual y termina armándose en palabras. El otro día cuando escuchaba a los diputados en la sesión que estaban presentando el video y los tipos hablaban de referentes, yo no sé si es la primera vez que lo dicen pero a mi me sonó llamativo; hablaban de referentes, creo que es como un momento en que se permite un poco más este discurso, osea, que se permite en el sentido de que puede ser escuchado, yo no sé si es mérito de la foto o la foto que hacemos en la coyuntura en que eso se permitió hacer.

R: ¿Cómo crees tú que la fotografía contribuye a la memoria de una sociedad?

P: Y bueno la fotografía es básicamente memoria, yo creo que desde ahí obra, porque es siempre un punto del pasado digamos, entonces yo creo que desde ahí se tejen como nuevas lecturas también. ¿Cuántas preguntas se pueden abrir desde la fotografía? y yo creo que al final cuando uno crece es cuando aparecen preguntas, entonces desde la fotografía poder cuestionarte, desde las formas de vestirse, hasta las formas de trabajo de ese momento, hasta las formas de publicidad que había en aquel momento, hasta otras cuestiones que tienen que ver más con lo antropológico y con lo humano que son estas otras preguntas que se cuestionan sobre la verdad, sobre la justicia, sobre los procesos sociales que quedan sin cerrar.

R: Sobre *El Popular*, ¿qué te parece que puede aportar este archivo a la historia del Pasado Reciente de nuestro país?

P: Bueno, en principio un volumen de imágenes que estaban desaparecidas y después creo que puede, no sé, ya más para otro saber puede aportar respuestas o preguntas a lo individual, está esta historia de gente que se busca en las fotos de aquellas épocas, que se encontró en las exhibiciones que han habido o en los libros que han habido, de ir a buscarse en ese momento o reconocer otra gente o encontrar cosas que por la censura, por la desinformación, por la distorsión en su momento las habían perdido. Yo creo que básicamente es ese el lugar de aporte de

este encuentro, de estos negativos y fotografías, y después quedará para los académicos otro tipo de estudios, yo creo que por ahí anda.

R: ¿Qué papel te parece a tí que juega la fotografía para ilustrar mejor los hechos del pasado?

P: Son documentos y entonces como documento siempre aportan. La imagen fotográfica es eso, también es una lectura amplia ¿no? es lo que tiene la imagen. Entonces siempre que uno se encuentra con imágenes, sobre todo de tipo documental para bajarlas tiene que meter después palabra, o para contextualizarlas si quieres. Yo no sé si mejor o peor, básicamente yo creo que juegan un papel desde lo documental, ese es el papel, un espacio documental para repensar, yo creo que es ese el papel que juegan.

ENTREVISTA A AURELIO GONZÁLEZ

R: ¿Cómo llegó al Popular?

A: Fue de una manera muy simple, yo sacaba fotos, antes del Popular había un semanario llamado *Justicia*, ustedes no lo conocieron, nadie lo conoció. Yo colaboraba, no trabajaba permanentemente, colaboraba, porque yo en ese entonces estaba trabajando, no se si en una fundición de hierro, no recuerdo o en la construcción. Como en *Justicia* necesitaban un fotógrafo y no pagaban porque era muy pobre, me dijeron si yo me animaba a sacar algunas fotos para ellos y yo les dije que yo no era fotógrafo, tenía esa máquina... pero todavía no soy fotógrafo. Entonces empecé a sacar fotos para ellos.

Después de dos años de estar sacando fotos para *Justicia*, el que fue Senador de la República, Enrique Rodríguez, que era director de *Justicia*, creo que era el director de *Justicia* él, me habló si yo tenía interés en un diario que iba a salir, porque *Justicia* desaparecía y nacía un diario llamado *El Popular*, pero no era semanario sino diario, y precisaban un fotógrafo pero ya tenía que dejar los otros trabajos y dedicarme a eso. Y ta, yo acepté, y de esa manera fue como llegué a *El Popular*, fue muy simple como verás, no tuvo mucho misterio.

R: La siguiente pregunta es un poco más específica sobre *El Popular*, yo leí en varias entrevistas que le hicieron a usted y a otros miembros (del diario) que ustedes se referían mucho al diario como “diario oral” o “diario de la clase obrera”. Quisiera saber como nació eso de “diario oral”, “diario de la clase obrera”, a que era que se referían con esa expresión...

A: El diario oral viene por otro lado, osea, viene cuando el golpe de Estado. ¿Qué pasó? Yo ya venía trabajando 16 años en el diario y no trabajabamos 8 horas, trabajabamos 10, 12, 20 o 48 horas, por lo tanto adquirimos mucho oficio de la calle; el fotógrafo está en la calle más bien ¿no? asambleas, ocupaciones, marchas, fútbol, carnaval, de todo, siempre en la calle. Y eso lo hacíamos todos los días, lo que ocurrió en este país desde el año, yo te estoy hablando desde el año 57 hasta el 73, bueno, hacíamos todo ese tipo de fotos, pero Uruguay, aquel país de bonanza se fue deteriorando, el peso oro desapareció y naturalmente al desaparecer ¿qué ocurrió? la carestía era tremenda y claro la gente luchaba, pero también el gobierno de turno, reprimía. Entonces en aquel tiempo la represión era constante; cada manifestación, cada ocupación, siempre había un enfrentamiento, ustedes los estudiantes jugaron ahí un papel, yo diría importantísimo, muy fuerte.

Ganaron los Blancos, estuvieron ocho años, hubo mucha represión. Luego vino a ganar Gestido que murió a los pocos meses y tomó el gobierno Pacheco Areco que gobernó con Medidas Prontas de Seguridad prácticamente, se fue Pacheco y puso a su delfín, era Bordaberry. Y bueno la cosa ya venía muy deteriorada, nació el MLN, la guerrilla, el Partido Comunista no tenía nada que ver con eso, se dedicaba

a la lucha de masas, con la gente en la calle y organizando a trabajadores y estudiantes.

Total que llegó el Golpe, yo esa noche, claro yo ya te dije antes, yo ya tenía mucho oficio y sin que nadie me dijera que iba a pasar tal cosa yo intuía de qué iba a pasar por una serie de cosas que uno manejaba, y entonces esa tardecita, esa noche, te cuento exactamente la fecha, fue el 26 de junio del año 1973. Yo me fui para el Parlamento porque yo pensé “el golpe se viene” y capaz que esta es la última sesión y sería histórico sacarla, lamentable pero histórico. Entonces fui esa noche del 26 de junio del 73 y cuando entré... Yo el Parlamento lo conocía mejor que a mi casa, porque ante cada movilización que había por salario, por desalojo, por mil cosas, iban a parar siempre al Palacio Legislativo y yo siempre estaba ahí, osea conocía al Palacio Legislativo a la perfección.

Entonces yo me fui al Palacio y vi que había un movimiento distinto a lo que yo estaba acostumbrado; mucho nerviosismo, mucho entrar y salir de funcionarios y Senadores de la Cámara hasta los despachos. Y yo dije acá, evidentemente esta noche pasa algo y esperé a ver si la Cámara de Senadores empezaba a sesionar y sesionó, creo que no tenía número pero igual la hicieron sesionar.

Y ahí claro, prácticamente los discursos eran condenando el golpe que se venía, yo esto lo cuento pocas veces, este tema, porque ha pasado ya mucho tiempo, fueron emocionantes pero no me convencieron. Y la cosa es que en esos discursos de Wilson Ferrerira Aldunate, de Hierro Gambardella, de Enrique Rodríguez, de Rodríguez Camusso... Sentí los discursos más vibrantes condenando el golpe, y yo claro, saqué la foto de esa última sesión, que era la última prácticamente en democracia, y claro, el fotógrafo ¿que hace? él primero llega al lugar donde va a

haber un hecho “x”, fotografía y luego llega al diario y entrega esa foto; pero en ese momento era sacar la foto y protegerla, osea no rifarla ¿me entiendes?. Entonces yo dije bueno ¿y ahora cómo hago después de haber sacado esta foto? cuando ya se sentían ruidos de cadenas de los tanques, las voces de mando, el barullo de gente fuera, y bueno salí cuando... Aproveche que salían unos funcionarios, no te puedo decir la hora porque no la recuerdo, salieron y yo salí entreverado con ellos. Y ahí ví efectivamente de que ya estaban los camiones con el ejército, hombres vestidos con uniforme, esos uniformes que parecen gusanos, con fusiles de asalto, osea, ya era enserio. Y yo dije “pah ¿y ahora cómo hago?” ya era noche cerrada, eso ya no lo podía sacar, sacar aquello era imposible, porque al sacar la primera foto ya estaba frito y aparte perdería las fotos que saqué dentro. Entonces dije “ta, esto no lo puedo sacar” pero es que me moría de ganas de sacar, entonces me fui para Villa Muñoz que queda cerca del Palacio Legislativo, cinco o seis cuadras, me alejé y ahí estuve la noche esperando que amaneciera; y como siempre amanece, y cuando agarro para el Palacio veo de que había un tanque o una tanqueta arriba de la vereda del Palacio, frente a la puerta del Palacio Legislativo, soldados. Al principio me pareció como un juego de guerra, soldados tirados cuerpo a tierra, apuntando contra el Palacio Legislativo como si aquello fuese una fortaleza y era el Palacio de las leyes, no era ninguna fortaleza, nadie estaba armado, ¿para qué tanta arma?, pero estaban ahí, dieron el golpe, y bueno, ya te dije antes que yo el Palacio Legislativo y sus alrededores los conocía a la perfección, entonces tomé la precaución suficiente como para que no me vieran, saqué una foto y me fui para el diario, que quedaba en 18 de Julio y Río Branco, y cuando iba para el diario caminando, no era tanto, serían como mucho 20 cuadras o menos, yo iba pensando qué pasaría si una resolución

que yo estuve presente en una... cuando no existía la CNT, menos el PIT-CNT, el PIT-CNT nació después de la dictadura; bueno, pero la CNT tampoco, era la CTU, y en una reunión donde estaban los dirigentes de la CTU: metalúrgicos, textiles, construcción, yo fui allí para sacar las fotos a esa reunión, se había dado el golpe de Estado en Brasil, creo que fue en 1964 y Héctor Rodríguez, dirigente textil, propuso en esa reunión que si en Uruguay pasara algo como lo que estaba pasando en Brasil, que había que ocupar sus lugares de trabajo, osea los bancos, las fábricas, las obras de la construcción, todo lo que era trabajo ocuparlo, eso se mandó; pero ya habían pasado como 8 o 9 años... y yo iba pensando “y aquello que se dijo ¿que pasará?”, si realmente la gente ocuparía o no. Y llegué al diario, los diarios de la mañana el trabajo más bien era de tarde, osea de las dos de la tarde en adelante era el trabajo fuerte hasta las dos de la madrugada, hoy día ya no es así pero en aquel tiempo sí; y había muchos compañeros ya de mañana temprano, y entonces uno corrió hacia mi y me dijo “¡Aurelio, Aurelio! Hay golpe de Estado” y yo le dije “no me digas nada, ya se que hay golpe de Estado, ¿y ustedes que están haciendo acá ahora?”, “estamos ocupando porque hubo una resolución...” y me contó lo que yo sabía. Entonces yo pensé, osea, aquello empezó a marchar, no se si las fábricas también estaban mal pero yo dije “ta”, le digo “¿está Viera?” Viera era el director, un compañero más pero era el director del diario, un tipo muy formado en todo sentido, cultura, política, todo lo que quiera. Y me dice “si, está en su despacho”, y fui...

- “¿Puedo pasar Eduardo?”

- “Si, pasa” me dice, y le digo

- “¡Estamos ocupando! y me dice “Si, si, hay que ocupar”

- “Si pero tu sabes que yo vengo del Palacio Legislativo

- “¡No me diga!, ¿Qué pasó?”

Y le conté lo que había pasado y como estaba la cosa, entonces le digo:

- “Mirá, yo creo que... viendo que estamos ocupando yo te propongo que los fotógrafos no ocupemos”

- “¿Cómo que no ocupemos los fotógrafos?”

- “Claro, porque este es un momento histórico, desgraciadamente histórico, pero es un acontecimiento que no se da todos los días y creo que nosotros los fotógrafos que siempre la imagen vale más que mil palabras dicen, no se si es así pero hay ese dicho, los fotógrafos tenemos que seguir documentando esto, que no se si va a durar 3 días, 10 días el golpe o no se cuanto tiempo pero hay que documentar, las fábricas sobre todo ocupadas, como los trabajadores tomaron conciencia, ocuparon”, le mandé el discursito queriéndolo convencer y no hubo mucho problema”.

- “Escuchame, mirá que la cosa puede ser muy brava, puede ser muy dura, ¿Tú te animas a salir mañana o pasado?”

- “Mira Viera, yo me animo pero te voy a decir lo siguiente” yo le dije un poco “hay un himno por ahí que no se ni de dónde viene (ahora sé de dónde viene ese himno) que dice que morir por la patria es vivir, así que yo voy a salir y no voy a morir además”. Total que esa noche, había ya compañeros que se quedaban a dormir en el diario, entre diarios viejos tirados ahí, la gente durmiendo, ocupando, y yo me fui en la madrugada, a las 2, 3 de la mañana, salí caminando para ver en qué lugares podía sacar fotos, y como había desaparecido el transporte, yo dije el lugar donde voy seguro que están ocupando es la terminal de ómnibus, y yo tenía mucho conocido, acá cerca es, frente al cementerio del Buceo, ahora hay ahí un cantón

municipal que guarda camiones, en aquel tiempo se guardaban los trolebuses, entonces dije yo voy hasta allí porque si no hay transporte están ocupando, los demás no sabía si estaban ocupando o no pero me fui caminando, osea, desde 18 de Julio y Río Branco empecé a caminar pero no en un camino recto, fuí haciendo *dribling* para evitar que me pararan, porque yo iba con un sobretodo, una bufanda y dos máquinas ocultas debajo del sobretodo.

Pero cuando pasé, recuerdo que lo primero que vi y me sorprendió fue el Británico, el Hospital Británico, había carteles diciendo “No al golpe”, “Ocupado” y yo dije entonces es cierto, entonces me tiré hasta el Casmu porque quedaba cerca, el de 8 de Octubre y Abreu, y ahí había una pintada “No al fascismo”, seguí caminando y pase por un taller, no se por donde agarré haciendo esos *dribling*... por un taller de metalurgia, había un poema de Guillén y seguí caminando hacia la puerta y decía “Ocupado” y había puesto un poema que se llama “La muralla”, entonces yo seguí caminando y llegué al cementerio del Buceo, más bien al cementerio Británico, el Británico queda al costadito pero no ahí, y acá hay una plazuela de forma ovalada, y aquí estaba el lugar donde se guardaban los troles. Yo llegué por acá, crucé la plaza y cuando empecé a cruzar la plaza vi, que en aquel gran portón y atrás se veían todos los troles guardados, había una cantidad de gente, no había amanecido todavía, y claro vieron a una persona que cruzaba justamente para donde estaban ellos y ví que había como nerviosismo, osea, viste ese movimiento de gente que dice “¿y este quien es que viene por ahí?”, entonces yo noté eso y saqué una máquina y se las mostré, entonces hubo alguien que me conoció, porque yo era bastante conocido, entonces “¡es el fotógrafo de *El Popular!*” pegaron un grito pero así, salió del alma “¡CNT, CNT, CNT, libertad, CNT!” en la madrugada, me erizó;

entonces bueno, llegué al portón, estaba cerrado con cadenas, candados, lo abrieron y todos me rodeaban y me preguntaban que había visto, de dónde venía, y yo no podía contestar a todos, yo no se como hicieron, yo nunca fui gordo, era más bien delgadito y no soy muy grande tampoco, me agarraron y me tiraron arriba donde hay una caseta, una casilla donde siempre hay un sereno; allí arriba de pronto me encontré sin saber cómo había llegado hasta arriba, y la gente abajo que preguntaba “¿qué viste, qué viste?” y yo no sabía qué decirles porque yo lo único que hice durante esos 16 años fue sacar fotos y yo ahí me encontré de pronto con que tenía que explicarle a la gente... y entonces yo dije “miren compañeros, yo les cuento lo que ví, yo la noche antepasada estuve en el Palacio Legislativo, y ahí sentí unos discursos muy vibrantes condenando el golpe de Estado y el Palacio Legislativo quedó ocupado por el ejército y rodeado por el ejército; pero ahora, hoy salí de madrugada, no se si a las 2, 2:30 de la mañana, desde 18 de Julio y Río Branco y ví lugares ocupados igual que están ocupando ustedes, con letreros” yo no sabía qué decirles realmente “yo les puedo contar algo que vi que realmente me llevó al alma, en un taller metalúrgico había alguien con alma de poeta porque estaba el poema de Guillén donde decía que al sable del coronel hay que cerrarle la muralla, y a la rosa y el clavel hay que abrirles la muralla, y que a los golpistas hay que cerrarles, les dije eso y la gente me aplaudió, que nunca jamás me habían aplaudido; total que bajé y la gente me abrazaba emocionada y agarré, camino inverso, caminando, caminando, aunque te parezca mentira llegué ya como a las 10 de la mañana o más a Cervecerías del Uruguay, yo también quería ir ahí porque también conocía a todos y me conocían, y fue estar llegando y la gente con los portones cerrados me vieron “creo que viene el Gallego” dijeron, siempre me dijeron

Gallego, Gallego González, entonces abrieron los portones y todo el mundo me rodeó y otra vez yo no sabía qué decirles... y ellos, yo siempre usé la escalera para sacar fotos, en las manifestaciones, sobre todo en las marchas me ponía allá arriba y sacaba la foto, apareció una escalera y me subí arriba de la escalera pero ya venía con un oficio y entonces les dije “bueno compañeros, he visto esto, esto...” les conté lo del Palacio Legislativo, lo del Británico, lo del Casmu, lo del taller metalurgico este, luego lo de la gente del transporte, les conté todo, la gente aplaudió, estaban mejor que aquellos porque estaban bajo techo, había fogones y había cerveza... bueno total que seguí caminando y me fui para un lugar que siempre ha habido fábricas, barrios obreros realmente que es La Teja, y entonces caminando caminando llegué, ese jabón creo que no se hace más, jabón Bao, que era para lavar la ropa, llegué primero a la fábrica La Aurora, era una fábrica textil que hacía frazadas, llegue ahí y antes de llegar vi que había una vigilancia, no muy espesa pero una vigilancia, y arriba, en las fábricas textiles el grueso eran mujeres las que trabajaban, vi la cantidad de mujeres y al verlas, alguna su intención fue saludarme y yo me puse como atrás de algo como diciendo no me saludes que me estás quemando, pero donde estaban ellas me fije mejor y resulta de que había como una gran lona con una leyenda donde ponían “Preferimos morir de pie antes que vivir de rodillas” es una frase de una diputada española, Dolores Ibárruri, que le llamaban La Pasionaria, que cuando la Guerra Civil Española surgió eso de “Morir de pie antes que vivir de rodillas” y ahí estaba; yo a esa fábrica muchas veces ocupada, cercada, antes del golpe, entraba por atrás y yo me fuí por atrás, subí y de pronto estaba en un gran patio donde la gente vino, se corrió la voz de que había llegado el fotógrafo entonces la gente corrió, los que estaban durmiendo entre las

máquinas, las madres ocupando, nerviosas, porque los hijos estaban con el padre o con los abuelos o con el vecino, entonces me preguntaban y tuve que contar otra vez la historia y les conté; y bueno la gente yo creo que quedaba mejor después de anunciarle lo que estaba pasando, que no eran ellos solos que estaban ocupando sino que casi todo lugar de trabajo estaba ocupado. Y bueno entonces salí por atrás, me fuí, pase por las pinturas Inca y ta, lo mismo, de pinturas Inca yo no conocía a casi nadie pero ta, igual, me conocieron, pase y hablé cuatro cosas. Me fui para el Bao, y en el Bao veo que estaban justamente pintando la pared “No al golpe” y me reí porque aparecieron dos o tres compañeros que habían salido por el barrio para pedir solidaridad con alimento y hubo uno que traía dos gallinas, se ve que una familia le dió dos gallinas, tengo una foto además de eso, y yo saqué la foto y de ahí me fui para el Frigorífico Nacional, que era lejísimos; y bueno, llegué, saqué la foto, les dije lo que estaba pasando, me volví pero ya era tardecita noche casi, ya con varias fotos de la ocupación; al llegar a Agraciada, tres cuadras para acá del Palacio, yo iba a cruzar Agraciada y cuando... yo no se porque no me dí cuenta antes, había todo un amontonamiento de camiones y soldados... para atrás ya no podía echar porque era delatarme, las máquinas siempre ocultas y agarré y empecé a pasar despacito, sin decir nada pasé, nadie me dio bolilla, pasé. Y llegué al diario y bueno, y ahí viene el cuento del diario oral, los compañeros corrieron para preguntarme que había visto, cómo estaba la cosa, yo llegaba exaltado, emocionado, dije una cantidad de tonterías, y dije “yo compañeros, lo que les puedo decir... vamos para la sala de redacción y les cuento a todos porque sino uno por uno no voy a estar contando, vamos, nos reunimos y les cuento. Además vengo con una idea que la voy a proponer”, entonces llegamos al salón de redacción, estaba el

director, casi todo el diario completo allí y entonces yo conté lo que ví, lo que hice, pero digo “traigo una idea, yo anoche le decía al compañero Viera que los fotógrafos no teníamos que ocupar, que teníamos que seguir sacando fotos, pero ahora digo más, digo que los fotógrafos no tenemos que ocupar pero también los periodistas, los redactores, la gente de talleres, quien sea, tenemos que formar brigadas y convertirnos en diarios orales” y ahí nació el diario oral; “convertirnos en diarios orales porque la CNT no va a llegar a todas partes y nosotros podemos colaborar y aparte los fotógrafos irán con su máquina y algún compañero, lo bueno es hacer brigadas e iremos a distintas fábricas” e hicimos eso, entonces hicimos brigadas, conmigo hizo brigada el redactor responsable del diario Nico, él era poco conocido en las fábricas porque él trabajaba dentro, un hombre de una cultura increíble, pero no era conocido, entonces se vino conmigo, empezamos a ir a fábricas y como a mí me conocían, he estado mil veces sacando foto, me abrían la puerta y ahí les hablábamos y él también hablaba y se sacaba la foto y al final cuando llegamos al diario el director me dice “mirá, ahora no vas a ir de fábrica en fábrica, hay pedidos para que vayas”, me daba hasta vergüenza pensar de que la gente pedía de que fuera, y dice “la primera es mañana a las 10 de la mañana, te esperan en la Facultad de Medicina” y allí y estaba a las 10 de la mañana. Entonces en la Facultad de Medicina me pusieron arriba de ese estrado, yo entonces dije, cuando lo de hacer brigada, además vamos a correr con una ventaja, yo dije, como yo traigo fotos de lo que está pasando, voy a revelarlas, vamos a hacer ampliación y vamos a mostrarle a la gente lo que está ocurriendo en otros barrios y que ellos vean la foto, eso que dicen que vale más que mil palabras, entonces yo a la Facultad de Medicina me llevé la foto que había sacado de la llama de ANCAP apagada, que yo

la saqué en el momento, fue sin querer porque yo estaba en un taller metalúrgico llamado Nervión, que yo trabajé ahí cuando tenía 22 años, saqué la foto cuando salí de la ocupación metalúrgica, entonces cuando salí, vi que la llama de ANCAP desaparecía como si la absorbiera la chimenea, se la tragó y quedó el humito y saqué la foto, de esa hice varias porque es un lugar conocido, en Montevideo ¿quién no conoce la llama de ANCAP? Todo el mundo. Entonces yo me lleve esa foto y hablando hablando, yo ya estaba hecho un hablador, hablaba, hablaba y les contaba, y la gente aplaudía y se emocionaba y entonces ahí en Medicina digo “bueno yo para que ustedes tengan una idea de lo que realmente está pasando les muestro esto, es un paisaje que casi todos los montevideanos conocemos, y es este” y les mostré la foto, los que estaban más cerca decían “es la refinería de ANCAP, ¡no tiene llama!”, “efectivamente, no tiene llama porque no están refinando” bueno y ahí me mandé el discursito.

Total que llegó el 9 de julio, el día de la gran manifestación, yo en ese interín, osea, sopesando todo lo que veía y pasaba, veía que la dictadura no la doblegaban, entonces yo el 6 de julio del 73, hacía ya varios días, le dije al compañero Viera:

- “Mirá Viera, esto creo que no... esto va a seguir de largo, sería bueno sacar el archivo del diario”

- ”¿Te parece? mira que de tanto en tanto salimos, porque nos permiten, con censura pero salimos, espera un tiempo más”

- “Ta, yo espero pero esto es casi urgente”

- “No, espera”

Cuando yo le hablé ese día era 3 o 4 de julio, y el 6 de julio fui a hablar otra vez con él y le dije: - “Mirá Eduardo, esto de acá ya no se puede sacar porque nos van a

agarrar con todo el material fuera, yo tengo un lugar donde esconderlo aquí dentro porque cuando las Medidas de Pacheco Areco yo siempre las escondía por las dudas, el día que fuera allanado. Pero tengo un lugar difícil de llegar que es el mejor de todos, porque si es difícil llegar allí es difícil que ellos lleguen” y me dice

-”Bueno, ni a mí me digas donde lo vas a esconder”.

Y el 6 de julio, yo te voy a contar, yo siempre creí que lo había hecho solo la escondida, porque estaba muy compartimentado, pero resulta de que un compañero me dijo “yo te ayude a esconderlas” y yo la verdad es que lo había borrado por esas cosas de que si te agarran eres tú solo, no es otro ¿me entiendes?, me dijo “no, yo te ayude a esconder” está bien, no pasa nada. Total, lo escondimos en un lugar como imposible de llegar para el que no conocía el diario, yo siempre fui muy inquieto por todo esto de esconder, de ver que lugar era... porque yo tuve una juventud bastante accidentada. Yo nací en Marruecos y con un compañero Mauricio queríamos ver el mundo, no sé que queríamos ver con 17 años y pasamos las fronteras clandestinas, sin documentación, nos agarraron en lo que fue el Marruecos francés y nos metieron presos 6 meses y toda esa cosa me fue dando un algo de saber cómo manejarte en momentos complejos, escapamos 10 veces antes de la prisión, con tren en marcha, trabajamos en campos de granadas, hicimos mil cosas, podría decir que eran travesuras de muchachos inconscientes; en esta otra etapa era otra cosa, entonces en el diario yo siempre buscaba algún que otro lugar, porque cuando yo las escondía cuando las Medidas Prontas de Seguridad al lado, en el mismo edificio del diario había un cine, que se llamaba *Cine York*, que alguna vez perteneció a ese diario que salía ahí años antes que se llamaba *La Tribuna Popular*, que salía al mediodía y me imagino que ese cine era una sala de actos.

Total que ahí había un cine que se llamaba *Cine York* y como está dentro del mismo edificio había unos vericuetos que podías entrar, sin entrar por la puerta podías entrar al cine por atrás, por donde estaba la pantalla, y ahí yo dejaba los negativos cuando las Medidas Prontas de Seguridad, pero yo decía este lugar está bien para 15 días, 10 días, porque más de una vez había visto gente que había ido a arreglar los parlantes, que si estaban ahí los iban a ver, entonces yo tenía que buscar otro lugar, empecé a buscarlo y lo encontré, lo encontré de la manera más increíble; había un ascensor, en la esquina mismo de 18 y Río Branco, dentro del edificio un ascensor que no funcionaba, y yo dije ¿a dónde iré a parar este ascensor? porque yo se que para arreglar el ascensor se saca el techo, se sube y se arregla, y lo saqué, antes de esconderlos, y subí por los cables y me encontré un lugar arriba de unos techos, de unos comercios, un pasadizo extraño, y yo dije qué lugar fabuloso, estaba entre el segundo y el primero, un lugar extraño, oscuro. Bajé pero me quedó, y seguí buscando y me encontré en el decimotercer piso del diario una, osea, el edificio y luego del edificio venía como un techo, una plataforma y aquí había un tragaluz, no era ventana, era tragaluz con muchos vidrios, de un tamaño de medio metro por 4 por 30 o 40, pero ahí, en esa esquina había una grúa que había quedado de cuando hicieron el edificio y quedó ahí abandonada, pero una grua pequeña, destartada ya estaba por el tiempo y oxidada, y yo la miraba, y los vidrios ahí y yo la miraba y pensaba este es un lugar fabuloso y me quedó eso. Entonces ¿qué hice? de los vidrios esos, con una navajita saque la masilla, una cantidad, pero le deje cuatro puntos que seguían manteniendo el vidrio por las dudas, y ahí quedó.

Total que el 6 de julio escondimos esos discos, y quedaron ahí escondidos, el 9 nos invaden y naturalmente se llevaron montones de cosas; yo siempre lo cuento como anécdota, hoy día todo el mundo usa paraguas, pero en aquel tiempo no todo el mundo usaba paraguas, los chinos todavía no los producían, una vez fui a un remate en la Ciudad Vieja y compré un paraguas usado, y se llevaron mi paraguas. Se llevaron un montón de cosas pero el archivo quedó ahí. Los rollos de la Huelga General no son cualquier cosa, son únicos, los rollos de la Huelga General, con las ocupaciones, Ramón Peré asesinado aquí en la calle Rivera, otro muchacho allá por Piedras Blancas también muerto, la gran manifestación del 9, todo estaba ahí conmigo, entonces ¿qué hacer con todo eso?, y bueno llegó la tropa, entró, arrancaron la puerta de cuajo con un tanque o una tanqueta, amarraron la puerta a una puerta de metal, le pusieron una cadena, arrancaron y “pum”, fue como una explosión cuando la sacaron y subieron esos hombres que parecían marcianos, porque venían con caretas antigás.

Cuando rodearon el diario el 9 de julio, en aquella gran manifestación, cuando ellos entraron, antes hubo la gran manifestación, la represión, sacamos todo tipo de fotos y yo tenía todo eso conmigo, osea ¿qué haces con eso?, ya cuando terminó la represión, no se si duró 2 horas toda esa represión de gases, de detenidos, de apaleados y el diario quedó cercado, era ya el último al que ellos iban; estaba mi hijo conmigo, 15 años, Fernando, le dije “venite conmigo Fernando” le dije, “no papá, no no”, yo tenía en el piso, creo que el cuarto o el sexto piso tenía... había hecho muy buena amistad con una maestra de canto, una señora muy viejita, muy agradable, que cuando íbamos en el ascensor muchas veces hablabamos dos palabras, total que ella como no tenía con quien hablar alguna vez me decía

“cuando no tengas mucho que hacer porque no pasas por casa, tomamos un café” y entonces de vez en cuando, yo trataba de cultivar las amistades, porque no sabía lo que podía pasar, es importante, de tanto en tanto iba, se llamaba la señora Garibaldi. Cuando le dije a mi hijo “tu vení conmigo” lo lleve hasta donde ella, toque timbre y siento la voz de ella, me dice:

- “¿Quién es?”
- “Mire señora Garibaldi”, digo, “soy Aurelio”
- “No puedo atenderlo”, me dijo
- “No, no, yo no me voy a quedar pero tengo acá a mi hijo conmigo. Tiene 15 años, puede pasar por su nieto ¿no me lo deja ahí”. Y la mujer abrió. Era un día muy frío, pobrecita estaba pálida, y andaba... viste que mucha gente cuando hace mucho frío calienta una bolsa de agua caliente y se la pone en el cuerpo, y estaba con la bolsita así pegada. Y me dice: - A él lo dejo, a usted no puedo. Y lo dejo y yo subí para el decimotercer piso. Y estaban allí esos cuatro puntos y los empecé a sacar cuando veo que el ascensor sube, sube, sube, sube, tiene 14 pisos ese edificio y me escondo y cuando veo pasar el ascensor venía un soldado adentro con un fusil, que subió... yo estaba en el 13, subió hasta el 14 y empezó a bajar y bajó y yo ahí, y luego veo que cuando llega abajo, subía, estaba subiendo y bajando, entonces como el tiron para abajo era más largo y la subida también, yo aprovechaba cuando ya pasaba el decimo tercero, yo empezaba a sacar masilla, dirá ¿y por qué no rompiste el vidrio? por el ruido, porque todas esas astillas de los vidrios te delataban. Entonces logré sacar el vidrio, lo agarré y me metí y por ese techo me fui hasta donde estaba la grúa y todos esos negativos los escondí, y quedaron ahí escondidos. Y bueno, ¿Y ahora qué hago?,¿A dónde voy a ir? ese techo... abajo

está el edificio del *SODRE*, es abovedado, yo estaba acá, este es el techo y aquí tenía como una caidita y otra cosita así, como una visera, y yo me tiré ahí, pero eran ya la 1 o las 2 de la mañana, un frío, un frío impresionante. Me quedé en ese lugar escondido y ahí estaba, muerto de frío mirando el techo del diario, pensando si me congeló y me caigo me parto a pedazos, entonces estaba ahí... al rato siento como o un pequeño silbido o un gritito de algo, pensé que sería un pájaro nocturno o una ratita, me quedé expectante, al ratito siento y era un silbido, pero era un silbido suave, un silbido amigo vamos a decir, entonces saqué mi cabeza y allá veo la cabeza del señor con un bigote enorme, Don Óscar, que era una especie de cuidador del edificio, reparaciones, hacía todas esas cosas, que siempre lo tuvimos como un hombre que no era muy amigo nuestro, no se porque, porque nunca nos hizo nada, y ese hombre con bigote de morsa allí me dijo: -"Venga venga, que tengo un lugar para esconderlo", y me llevo no sé a qué piso, y abrió la puerta y dijo: -"Quédese acá, hay cuatro compañeros suyos también, que los dejé ahí dentro" y se fue. Y esos cuatro eran muchachos que hacían fletes para el diario, para llevarlo a las sucursales, uno de ellos estaba muy nervioso porque los camioncitos de ellos estaban ahí y no sabía que podía haber pasado, quería salir sí o sí, y el resto de nosotros le decíamos que no, que no podía salir. Y ahí estuvimos, y él con sus nervios "y el camión, y el camión, y mirá si le prendieron fuego, es el único que tengo, todavía no lo pague" es natural. Total que amaneció y el dijo:

- "Yo salgo, no espero más"
- "Vamos a hacer lo siguiente", dije yo. Desde ahí desde donde estábamos, por la ventana veíamos 18 de Julio y los semáforos, entonces yo le dije:

- Vamos a hacer lo siguiente, tú bajas, si ves que la milicada ya se fué o son muy pocos, cruzá a la vereda de enfrente y si la cosa está limpia alisate el pelo, nada más que eso”.

Y se fue, un minuto, dos, tres, cinco minutos, vemos aparecer al hombre que empieza a cruzar 18 de Julio y antes de llegar a la otra vereda se alisa el pelo. Para abajo todos y había solo un miliquito en la puerta. Bueno bajamos y yo llame por teléfono, en aquel tiempo no había celulares, llamé a la señora Garibaldi y le dije:

-”Mire señora Garibaldi, yo ya estoy fuera”

-”No me diga”

-”Si, si, lo que le pido es que cuando usted salga a hacer un mandado que mi hijo vaya con usted”

-”Si, no se preocupe”.

Ese día habían matado allá por Piedras Blancas a un muchacho que creo que tenía 16, 17 años, que había escrito en una pared “No al golpe” “No a la dictadura” y le pegaron un tiro y lo mataron. Y ese día se hacía el sepelio de él acá en el Cementerio del Buceo, entonces yo cuando salí de ahí, a las... no me acuerdo si eran las 10 de la mañana o a las 2 de la tarde, no sé a qué hora era el sepelio, tengo fotos de eso. La gente sabía que *El Popular* había sido invadido y cuando me vieron llegar mucha gente quedó asombrada, porque 130 fueron a parar al Cilindro y yo estaba libre, no solamente yo, 3 o 4 más tampoco cayeron, los demás todos al Cilindro, que además les hicieron un simulacro de fusilamiento ahí en 18 de Julio. La cosa fue que me fui y saqué la foto de todo esto, del sepelio y habló el ingeniero Massera y estudiantes.

La dictadura nos permitieron salir, al diario, en forma cooperativa que no se llamaba *El Popular*, no recuerdo cual era el nombre, salimos 20 días pero todo muy vigilado y el 30 de noviembre lo clausuraron todo; entonces quedamos todos en la calle, sin trabajo, en listas negras donde los diarios no nos daban trabajo, aunque no estuviésemos en listas negras, ni *El País*, ni *El Día*, ni *El Plata*, ni *Acción* nos iban a dar trabajo y bueno ahí quedamos, a vivir de otras cosas, empezó esa otra vida, ya no de diario sino de la alimentación para la familia, y bueno, fue pasando el tiempo, siempre uno cuidándose, a mi me vienen a detener de la manera más tonta, porque yo tomé mucha precaución para no caer, por esa forma de ser mía, yo estaba viviendo en la calle Washington, entre Colón y Pérez Castellano en un primer piso, abajo había una pequeña fábrica textil, ya estábamos separados con mi primer compañera, hacía poco tiempo nos habíamos separado, y mi hijo se había venido conmigo y nos fuimos a vivir ahí a la calle Washington. Un día, muchacho de 16, 17 años, 17 años tenía en ese entonces, me dijo “papá voy a salir”, ta, salió, y yo siempre vigilando porque vivíamos, no se si con un soldado de la Marina, que era un tipo muy extraño, nunca hablaba, si te cruzabas con él por la escalera no te saludaba, pero no era un mal tipo, únicamente pasaba y era como si no pasara nadie. Estaba yo y un taller de costura nomas, el resto de apartamentos estaban vacíos, y yo siempre me quedaba esperando a sentir la puerta abajo del último que llegaba y yo bajaba para ver si la había cerrado, si no la había cerrado yo la cerraba; por las dudas que llegaran yo había visto cómo zafarme de mi pequeño apartamento, tenía que saltar a una especie de tragaluz o de pozo, que había una escalera de estas de hierro, escalera contra incendios que subía a los techos, entonces yo subía varias veces ahí, viendo, era mi ejercicio ver cómo era todo, por

donde tenía que bajar, ya tenía todo estudiado. La cosa fue que... lo que no puedes en la noche dormir, estaba con un ojo abierto. Pero cuando entró el último no me di cuenta, me quedé dormido y siento golpes en la puerta como a las 2 de la mañana, "debe ser mi hijo" pensé yo, perdió las llaves... abrí medio dormido y me metieron para adentro con metralleta, era la policía, me metieron para adentro a los empujones y empezaron a registrar todo.

-“¿Está solo?”

-“Vivo solo sí”

-“Ta”

Algo le dijo al otro, no sé lo que le dijo, viene y me encaja una capucha y ahí me sacaron, me tiraron escalera abajo, era una escalera sin baranda, y me llevaron al Departamento 5 se llamaba, en la calle Maldonado. Entonces me subieron no sé si al segundo piso o tercer piso, estaba tan lleno de detenidos que a mí me asignaron la cocina como lugar de reclusión, y en la cocina había una mesa larga a un costadito y a los empujones me decían “metete ahí”; un frío terrible, era la peor de las torturas, estar ahí sin un abrigo, sin una frazada, sin un buzo. Para ir al baño o esas cosas tenías que gritar que viniera el guardián de todo eso, que serían varios me imagino. Con la capucha tú ves tus pies y ves el piso, te llevan caminando, te llevaban hasta el baño; pero en una de esas pasadas, una vez que iba al baño, por ese pasillo hasta el fondo eran varios metros hasta el baño, había como una mesa larga, yo lo iba siguiendo y vi que había una mesa más larga que la de la cocina, mucho más larga, como de 4 metros por lo menos, pero sobresalía una pierna, de la mesa sobresalía una pierna de alguien que estaba durmiendo abajo o estaba tirado ahí abajo. Y me lleva al baño y luego regresé, y me quedé con la imagen de la

pierna esa, “debe ser de un compañero” pensé “¿de quién será?” total que me dormí, y no se si a las 2 de la mañana me desperté sobresaltado, como si me empujaran, porque soñaba con el Río San José, pescando, soñaba con la Internacional, la canción esta de los trabajadores, eran pesadillas y yo soñaba que estaban cantando la Internacional, no se donde, y me desperté y estaba oscuro, había una claraboya; la puerta de la cocina era de vaivén, entonces yo tirado en el suelo me arrimé a la puerta, la abrí un poquito y miré para allá para donde estaba aquella pierna, y efectivamente había una persona allí tirada encapuchada. Y yo pensé “¿cómo haré para llegar? que sepa que aquí hay alguien, un compañero”, entonces se me ocurrió silbarle la Internacional, bajito. Ni se enteró, porque yo lo hice bajito para que no me escucharan, silbe más fuerte, lo miraba a ver qué hacía aquel hombre y vi que cuando silve más fuerte aquel hombre como que se dio vuelta y se metió las manos dentro de la capucha y vi que se refregaba la cara, y le volví a silbar y se sacó la capucha y yo también me la saqué, yo me quedé frío como una piedra, yo a ese hombre le había sacado la foto cuando se había casado con María Urruzola, que era hija del compañero Juan Urruzola que trabajaba en el diario conmigo, que un día me dijo “mirá se casa, andá a sacarle una fotito”, pero ese hombre estaba ahí, corrimos, nos abrazamos, nos besamos y yo me fui para mi calabozo, él quedó ahí, era Gonzalo Carámbula, hermano de Marcos Carámbula. Me pasaron cosas realmente increíbles estando detenido.

Después de aquello con Carámbula, a los pocos días vienen:

-“¿Dónde está el archivo de fotos?”, ahí es donde tomas conciencia y dices “aunque me maten, ¡no se lo digo cabrón!, no te lo digo” piensa uno para su interior “no te lo voy a decir, no te vas a salir con la tuya”, entonces le digo:

-“El archivo la verdad que no sé, no sé, ustedes saben que el ejército entró el 9 de julio y se llevó una cantidad de cosas del diario”. Me dieron un golpe que todavía lo siento cuando lo cuento.

-“Miren yo no sé donde está el archivo, yo no lo tengo, estaba en el diario el día que se llevaron una cantidad de cosas y no se si se llevaron el archivo o no, así que yo no se”.

A los pocos días vienen y me dicen:

-“Levántese”. Y me quedé asombrado, “¿se quiere duchar?”

-“Si claro, como no”.

Me llevó y me metió en un baño, ahí a media luz, y veo... yo llevaba detenido no sé, 12 o 13 días, no sé, la verdad que no sé cuantos días; me sacaron la capucha y cuando entro veo delante de mí alguien con barba, yo nunca usé barba, pero vi que tenía barba de varios días y me impresionó y me eché para atrás, para un costado y ese hombre también echo para un costado, el barbudo aquel, y yo dije “me metieron una trampa”, hice así y él también se movió, y me dí cuenta que era yo, no me había conocido.

Y un año después, un 14 de agosto me vienen a detener otra vez pero ahí pude escapar por las azoteas, que fue muy difícil, muy difícil, pero escapé, era de un lugar muy imposible, pero salí, y bueno al final terminé en México.

R: ¿Te parece que este archivo tiene peso para echar luz sobre lo que ha sido una parte fundamental de nuestra historia como lo fue el golpe de Estado?

A: Es un archivo único. Estas fotos no te creas que fueron fáciles de sacar, fueron muy complicadas, muy complicadas, te jugabas mucho. Todo esto es historia.

La fotografía yo creo que es importante, pero yo te digo más, creo que en pocos lugares del mundo, creo, se ha dado este tipo... algo que se sacó, que se guardó, que se protegió y que se recuperó, son pocos los países que pueden contar esa historia. Date cuenta que nosotros hemos recuperado casi 50 mil imágenes de toda una época, más todo lo que fue la Huelga General, con esto se ha hecho un documental que se llama uno "A las cinco en punto" y otro se llama "Al pie del árbol blanco", pero esos se hicieron porque existieron estas imágenes y todavía existimos algunos de los protagonistas, no, algunos de los que vivimos esa época, porque yo de protagonista no tengo nada, era un fotógrafo con una máquina colgada al cuello, yo iba atrás de la gente, estaban manifestando, ocupando y yo sacaba la foto; por suerte, tuve conciencia de que era importante sacarlas. Es historia, historia en imágenes, no es una historia hablada, es historia en fotografías, que no es poca cosa. Aparte ya te digo, en otros lugares, por la guerra, por lo que sea, o porque no se tomaron las precauciones debidas muchas de esas cosas se perdieron. Yo creo que tienen mucho valor, yo siempre creí que tenían valor, lo que no creí nunca es que un día se iba a hacer un libro con ellas o se iba a hacer un documental u otro, u otro.

Y aunque te parezca mentira, te voy a contar una pequeña historia...

A: ¿Tú viste estas fotos en el Centro Municipal de Fotografía? digo, ¿Una cantidad viste?

R: Vi los negativos en realidad. Las latas con los negativos.

A: ¿Tu sabes que me los sacaron?

R: No...

A: Está en juicio eso, porque hubo todo una maniobra desleal. Yo nunca dije que esto fuera mio, yo lo que digo es que muchas fotos, yo soy autor de ellas y tengo derecho a que figure como autor, y dijeron que no, que estas fotos no son mias, que casi yo no soy el autor. El 13 de diciembre sigue el juicio de todo este tema.

Esas fotos están secuestradas, lo que tú viste están secuestradas.

R: ¿Con qué fundamentos les dicen ellos que esas fotos no son de usted?

A: Además, ¿qué ocurre? son 48 mil imágenes, todos los que están ahí dentro no saben lo que son esas imágenes, porque ellos no estuvieron ni las sacaron, los que se las dieron, que es el Secretario General del Partido Comunista, tampoco, porque cuando el golpe a lo mejor estaba debajo de una cama. Y se las dieron. Yo lo que digo es que estas fotos, hasta hace poco yo era el que autorizaba, ahora no, ahora las dan ellos cuando quieren y como quieren, y además me niegan... es una triste historia, porque yo la verdad, al diario y mi trabajo siempre fui con alegría, yo nunca fui, cuando íbamos a lugares complicados, nunca fui maldiciendo. Mi vida ha sido esa, es como sacarme algo, como sacarme un hijo.

R: Si tuviera esas fotografías con usted ¿le gustaría que la gente tuviera acceso a ellas?

A: Yo lo que quiero es que esas fotografías sirvan. ¿Sabes lo que pasa? cuando las rescataron quedaron allí pero con un compromiso de escanear esas 48 mil imágenes, llevan ahí 16 años ¿sabes cuantas escanearon, que están a la vista?, 45 mil siguen escondidas, están con buena temperatura pero escondidas, entonces yo protesto por eso, porque si quedaron allí para ponerlas a la vista del público, resulta que se hicieron 3500 y 45 mil siguen sin que la gente las vea. Soy yo el único que les puedo decir, esto es tal cosa y esto otro es tal cosa.

R: ¿Cómo vivió el tema del hallazgo?

A: Bueno, fue muy emocionante, porque llevaba 33 años ya que yo no lo encontraba, y esas cosas que suelen ser casuales, pero casuales porque se insistió, en algún lugar podrían estar, ¿dónde?, ¿cómo? y se insistió. Y una vez, era Ehrlich el intendente de Montevideo, y a mi, los fotógrafos del Centro de Fotografía, como fotógrafo de años pensaron que me tenían que hacer un homenaje a lo cual yo dije que no, que siempre los homenajes me suenan a difunto, y me dijo uno “sinceramente tenemos todo programado para tal fecha” entonces marche la exposición de fotos, pero el archivo no había aparecido todavía. Pero yo como tenía las fotos de la Huelga General dije “yo puedo de la Huelga General elegir algunas fotos y hacemos esas”. Y en eso llegó Ehrlich, me paré, lo saludé, Ehrlich me conocía de cuando estudiante, yo fotógrafo y él estudiante. Total Ehrlich se iba a ir y

no sé porque se me ocurrió y le digo “mire doctor Ehrlich yo quisiera tener una conversación con usted” y todo se quedaron duritos y él también se quedó y le dijo al secretario “anotate ahí” entonces me preguntaron ellos “¿y que le vas...?” y no se ni como me atreví a decírselo, no se ni como pude decírselo, la verdad que no se. Y ellos me preguntaron “¿pero qué querés plantearle?” y les dije “mira, más de una vez les tengo contado a ustedes que el archivo fotográfico yo lo escondí en el mismo edificio donde salía el diario, y yo no lo he buscado profundamente porque aquello es un lugar particular, no puedo entrar aunque yo quiera, que él como intendente a los propietarios de ahí les diga que me dejen subir donde yo escondí para buscar”. Yo los dejé en un lugar y han desaparecido de ahí, a ver si encuentro alguna señal, alguna muestra, algo. Total que se terminó el horario y salimos, salieron ellos y salí yo también. Entonces Gabriel que trabaja ahí, Gabriel García cuando salio se encontro con un fotógrafo que trabajaba en *El Observador* y se saludaron y este Gabriel le dijo:

- “Pah, vengo de escuchar una historia increíble, el que era el fotógrafo de *El Popular*, Aurelio nos contó que escondió el archivo pero no sabe dónde está, lo escondió adentro del edificio”

- “¿Pero dónde salió *El Popular*?” le preguntó

- “Salía en el Edificio Lapido, ahora ahí es un parking donde dejan autos”

- “Para un poquito porque yo tengo un hermano que tiene un pequeño quiosco en la Ciudad Vieja”... Y un dia un chico le preguntó, cuando dejó el auto, un chico que estaba en el estacionamiento, hijo del dueño del parking sabía que este muchacho del quiosco que iba a dejar el auto allí tenía un hermano fotógrafo y un día le

comento que tenia unas latas y si su hermano las las quería ver. Total que se fueron al edificio Lapido y preguntaron:

- ¿Aquí trabaja un muchacho o trabajaba algún muchacho?”

- “Si, es Quique, pero ya no es muchacho, tiene veintitantos años”

- “Si, si, ¿pero no está él?”

- “No, no, está en otro estacionamiento en la calle Sarandí” y se fueron hasta allá y preguntaron por Quique, y estaba Quique, muchacho rubio, extrovertido, simpático, buena gente.

- “Quique mira, venimos porque yo soy el hermano del quiosquero”

- “Ah, tú eres el hermano”

-”Bueno, venia porque una vez tu tenias una lata de fotos”

- “Ah sí, claro”

- “¿La tenés todavía?”

- “Si, la tengo”

- “¿No nos la dejas ver?”

- “Espera que la voy a buscar y te la dejo ver”

Y la trajo. A los dos días me llamaron a mí. ¿Sabes que estaba ahí? una cantidad de fotos, entre ellas el sepelio de Liber.

- “Pah ¿y esto de dónde lo sacaron? entonces me contaron, me contó Gabriel, y dice...”

- “Pero dice que sabe donde hay más, que están en un ducto del edificio, ¿cómo hacemos para sacarlo?”

- “Yo las puse en latas”, dije “por el ducto no podemos entrar, es imposible” y digo “con un imán” y Gabriel dice “yo también dije con un imán” y fuimos, armamos la

cosa y con.. tiramos no se si fue una piolita o que tiramos con el imán y la lata se pegó al imán. Y empezamos a pescar las latas y sacarlas, fueron una cantidad. Vino el dueño y no quería saber nada de esto, nos sacó casi a las patadas pero ya teníamos como 20 o 30 latas con negativos. Total que quedaban una cantidad ahí y yo dije “yo las saco o las saco” y el dueño no quería nada de sacar. Entonces armé todo un comando, se llamaba el “Comando Pelo Blanco” porque éramos tres de pelo blanco y fuimos pero nos dieron la captura, no pudimos sacarlas. Pero cuando el homenaje de fotos, el mismo dueño, rompieron parte del ducto y sacaron los negativos y los entregaron. Y esa es la pequeña historia. Mucha emoción como comprenderás, se salvó parte de la historia en imágenes, en imágenes únicas. Mis colegas fotógrafos de otros diarios, su archivo no saben dónde está, solamente el que está es porque existe *El País* y el diario *El Día* porque *El País* le compró a *El Día* los negativos, pero *La Mañana*, el diario de la noche... no existen fotos.

R: ¿Qué aporte te parece que puede ofrecer una fotografía en relación a otras fuentes como pueden ser diarios, archivos o testimonios para comprender la historia del acontecimiento que documenta?

A: La fotografía son hechos, son verdades, más en aquel tiempo que no existía el photoshop, ahora se puede hacer cualquier tipo de trato pero en aquel tiempo no, la fotografía lo que tiene es eso viste, dicen los brasileros “si es foto es un hecho” y es así, si es una foto es un hecho que existió, que pasó. Creo que era el viejo Cesar Battlle, director del diario *El Día*, que decía que lo que *El Día* no publicaba no existía, osea no habia pasado, entonces tiene esa fuerza, la fotografía tiene eso de que “no,

esto pasó”, “esto no es pintado ni photoshop, esto pasó”. Y tiene eso, esa importancia.